cahiers du CINEMA

247.

Avignon 73 :
Pour une intervention unifiée
sur le front culturel.

Animation culturelle :
Deux rapports d'enquête.
L'animateur, l'appareil, les masses.

Critiques : *La Grande Bouffe, La Maman et la Putain, Dernier Tango à Paris, Themroc, L'An 01.*

7 francs.

Sommaire

N° 247, juillet-août 1973



Rédaction : Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Pascal Kané, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Philippe Pakradouni, Sylvie Pierre, Serge Toubiana. *Administration* : Jacques Aumont, Claude Bourdin. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Revue mensuelle de Cinéma.

13, rue des Petits-Champs, Paris-1er - Administration-Abonnements, rédaction : 742-37-07. Mise en page et fabrication : Daniel et Cie.



A nos lecteurs

Nous avons déjà insisté (**cf.** n° 241) sur les difficultés que rencontrait la diffusion d'une revue comme les **Cahiers** par les N.M.P.P. (inefficacité de la répartition, déséquilibre des offices, lenteur des règlements, etc.). Il est clair que, économiquement comme politiquement, nous-mêmes et nos lecteurs devons préférer à cette diffusion hasardeuse le système de l'abonnement. Economiquement : la marge que s'attribuent les N.M.P.P. pour leurs services (41 % du prix de vente fort) nous permet de consentir une importante réduction à nos abonnés — sans amputer nos ressources. D'une part le numéro revient moins cher à l'abonné, et d'autre part l'abonnement garantit au lecteur comme à la revue une distribution régulière et à long terme qui fournit une base économique saine à la production de la revue. Politiquement : on ne voit pas pourquoi les lecteurs proches de nos positions politiques, et à plus forte raison ceux qui sont en accord (même critique) avec elles, ne concrétiseraient pas cet accord par un soutien direct et non éphémère à la revue qui est le support de ces positions. C'est pourquoi nous demandons à nos lecteurs de s'abonner, à nos abonnés de faire connaître et de diffuser plus largement les **Cahiers.** Par rapport aux luttes sur le front culturel, nous pensons qu'il y a là un enjeu réel. — La Rédaction.



Campagne d'abonnements à prix réduits

Jusqu'au 30 septembre 1973, nous réduisons nos tarifs d'abonnement habituels :

Pour 20 numéros : 95 F (France) et 115 F (§ 26) (Etranger).
Pour 10 numéros : 50 F (France) et 60 F (§ 14) (Etranger).
Ces tarifs spéciaux sont également valables pour les **réabonnements** et **réabonnements anticipés.**

Abonnement de soutien : 100 F.
Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 13, rue des Petits-Champs, Paris-1er. Tél. 742-37.07. C.C.P. 7890-76 Paris.

Avignon 73 : quelles sont les tâches des révolutionnaires sur le front culturel?

L'an dernier, en juillet 1972, les *Cahiers du Cinéma* organisaient un stage, au cours du Festival d'Avignon, sur le thème : « Cinéma et lutte des classes ». Cette rencontre entre les rédacteurs de la revue et plusieurs camarades ou groupes de camarades de Paris et de la province a permis de poser — bien que de façon encore très floue — le problème d'une lutte commune dans le domaine culturel.

Depuis l'été 1972, la situation générale a changé. Dans les rangs des révolutionnaires et des progressistes engagés sur le front culturel, est apparue la nécessité de dépasser une position étroitement empiriste (ne pas tirer le bilan de la pratique, se contenter de la reconduire sans dégager de perspectives) et localiste (absence de point de vue d'ensemble). De même : l'orientation politique générale, commandant l'intervention sur ce front, s'est précisée, notamment sur la base de la démarcation d'avec un révisionnisme qui trouve son expression la plus condensée dans la « politique culturelle » du P.« C ».F.

Au sein des *Cahiers*, à cette étape nouvelle a correspondu la publication d'une plate-forme (n° 242-243) qui posait la nécessité de l'élaboration — sur la base de la pratique — d'un point de vue d'ensemble, guidée par les principes du marxisme-léninisme, et mettant en jeu une réelle liaison aux masses. Depuis la publication de ce texte, le travail de la revue a progressé, un certain nombre de tâches étant prises en main (dans les domaines de l'animation culturelle, du cinéma militant et de la critique de films notamment). Plus important encore : sur cette double base (projet d'ensemble et système de tâches pratiques), des contacts se sont noués ou développés avec des camarades intervenant dans divers secteurs du front culturel (animation, cinéma, peinture, théâtre, etc.), avec pour but de coordonner les interventions respectives, de les unifier — tout en tenant compte de leur spécificité — dans un même projet, constitutif de ce « Front ».

Par ailleurs, et dans la mesure où la lutte sur ce front ne peut être pensée indépendamment des autres luttes, des rapports ont été établis avec des organisations politiques se préoccupant de cette question.

C'est sur la base de ces contacts individuels ou collectifs que nous prenons l'initiative d'organiser cet été, à Avignon, une large rencontre, se fixant pour but de resserrer les liens entre les différentes pratiques d'intervention, sur la base des bilans d'expériences, et d'une analyse générale de la conjoncture idéologique et politique qui inscrit ses effets sur le front spécifique.

Ce resserrement des liens implique la définition d'une base politique générale de regroupement sur ce front, donc une *analyse globale* qui inscrive notre intervention commune en termes de *lutte* de classes, contre la politique de la bourgeoisie et de son allié révisionniste. C'est pourquoi les *Cahiers* proposent à la réflexion l'analyse générale qui suit, pour qu'à partir des discussions, des critiques et propositions, compte tenu de l'expérience concrète de chacun, cette base politique de regroupement puisse être élaborée collectivement au cours de la rencontre, et que soient mises en place les modalités pratiques de son application.

Pour une intervention unifiée sur le front culturel.

I. *La politique culturelle de la bourgeoisie et son évolution.*

A. Après mai 1968.

Mai 1968 marque une étape importante dans l'évolution de la politique culturelle de la bourgeoisie. Pour la première fois est pensée et mise en place une politique globale qui situe explicitement le « développement culturel » dans son contexte économico-social. Le VI[e] Plan systématise cette nouvelle orientation. Il affirme que, dans « une conjoncture historique menaçante », le rôle de la culture va être de « préserver la liberté, tant pour l'autonomie de l'individu que pour l'harmonie dans la société » (p. 111). Il s'ensuit :

« Face aux problèmes que soulèvent, *dans le domaine culturel*, certains aspects du développement actuel de notre société, aux menaces qui pèsent sur l'autonomie des personnes, à la persistance des inégalités, aux ruptures qui affectent les modes de vie, il apparaît nécessaire de poser, pour le VI[e] Plan, le principe d'une *politique générale d'action culturelle* » (p. 383).

Est donc reconnu explicitement par la bourgeoisie le reflet, dans le domaine culturel, de la « crise de la société », qui, bien entendu, ne sera pas ramenée à l'exacerbation de la lutte des classes et à ses fondements objectifs, mais aux nécessaires « inadaptations » et « ruptures » qui affectent une société en voie de mutation rapide. En même temps, la référence aux « menaces » qui pèsent sur l'« autonomie des personnes » permet, tout en continuant de centrer le développement culturel sur l'individu (et la reprise des thèmes traditionnels de la culture bourgeoise concernant l'« épanouissement de l'individu »), d'opérer une critique implicite de la politique de Malraux.

En bref : la politique de prestige, à inspiration libérale-romantique, de Malraux est dépassée. Il s'agit de répondre à la crise de deux façons :

— en renforçant le contrôle des activités culturelles, face aux « problèmes soulevés par les menaces ». Entendons : face à la crise de la culture bourgeoise et sa remise en cause — sous des formes plus ou moins spontanées — par le mouvement de mai 1968, notamment par la jeunesse intellectuelle, principale consommatrice de culture, précisément ;

— en opérant un déplacement de ses activités afin que le développement culturel — désormais plus étroitement contrôlé et planifié — agisse en retour sur les contradictions affectant la société dans son ensemble.

Le déplacement est clairement indiqué. alors que la Culture (avec un grand C) devait jusqu'alors se parer des prestiges de son autonomie et de sa singularité (l'artiste lui-même étant un homme à part), la nouvelle politique, « qui relève d'une approche globale du développement culturel, est comprise comme l'une

des dimensions du développement social : *elle concerne toutes ses manifestations* (enseignements, formations, information, *travail, loisirs,* mode de vie, urbanisme, logement) et *toutes les classes d'âge* » (p. 383).

Déplacement et élargissement donc. Il s'agira à la fois de toucher de nouvelles couches et d'élargir considérablement — tout en le modifiant — le mode de développement de la culture. Il faut désormais faire en sorte que la culture bourgeoise remplisse son rôle : participer — dans le domaine de l'idéologie — à la répression des mouvements spontanés de révolte des masses, là où les masses sont et où les mouvements se manifestent (*Travail, habitat et environnement,* p. 111).

D'où une mise en place, dans des structures très souples et diversifiées, d'un second réseau appelé à se fondre dans le « développement social » et qui trouvera, dans la formation permanente, un lieu d'investissement privilégié (voir l'article : « La formation professionnelle continue et l'action culturelle »).

En fait, cette politique de développement culturel va s'insérer directement dans la vaste opération idéologique, dite de « participation » — et les méthodes propres à l'action culturelle (animation) vont recevoir, à ce titre, une attention particulière. Ne sont-elles pas, en effet, des méhodes participatives par excellence ? L'action culturelle n'a-t-elle pas toujours eu pour objectif de faire participer les gens — quelle que soit la classe à laquelle ils appartiennent — à une activité commune ? Le chapitre du VI[e] Plan consacré à l'animation, et qui succède immédiatement à celui consacré au développement culturel, est à lui seul révélateur !

En même temps, l'élargissement-contrôle d'un développement culturel qui touche désormais à toutes les activités de la vie sociale va impliquer une politique de décentralisation. Renforcement très net des collectivités locales qui, loin de représenter — comme on a pu le penser superficiellement — un désintérêt de l'Etat bourgeois pour cette question, marque au contraire nécessité de la contrôler de plus près. Une erreur politique redoutable serait de surestimer la « marge de libertés » accordée sous le couvert de la « décentralisation », sans voir qu'elle correspond à l'inévitable hypertrophie monstrueuse de l'Appareil d'Etat, de ses innombrables branches et ramifications, au stade impérialiste du capitalisme, et sous l'effet des luttes qui y montent. « Décentralisation » que le P.« C ».F. applaudit des deux mains pour son « progressisme », les révisionnistes y trouvant d'innombrables sinécures, jusqu'à constituer une véritable aristocratie populaire bureaucratique (centres culturels en tous genres, conseils de gestion et de cogestion, etc.). Bref, dans une période où la contradiction principale bourgeoisie/prolétariat fait sentir de plus en plus profondément ses effets, la bourgeoisie a recours à l'Appareil d'Etat au sens large, collectivités locales comprises, nonobstant les contradictions internes au camp de la bourgeoisie. Cet appel est, dans le VI[e] Plan, clairement notifié :

« Dans ses moyens d'intervention, la politique d'action culturelle fera largement appel aux formules contractuelles qui associent les collectivités locales, les associations, les entreprises privées » (p. 383).

La politique « moderniste » de Duhamel sera l'application fidèle des directives du VI[e] Plan. L'effort va porter essentiellement, non pas directement sur le prolétariat — dans son ensemble — mais plutôt sur la petite-bourgeoisie salariée et l'ensemble du personnel d'encadrement (de l'agent de maîtrise aux cadres moyens et supérieurs), ainsi que la partie la plus « réceptive » du prolétariat.

La bourgeoisie pense qu'il lui est plus facile de contrôler la petite-bourgeoisie salariée — celle à qui précisément s'adresse majoritairement l'idéologie de la participation et de la « nouvelle société » — et, à travers elle, de contrôler et d'isoler le prolétariat, réputé, non sans quelque raison, plus imperméable à l'idéologie de la collaboration de classes. En même temps, le réseau traditionnel réservé à la grande bourgeoisie cultivée et à la petite-bourgeoisie intellectuelle, continuera de fonctionner, mais sans être développé.

Toutefois, cette politique nouvelle ne réglera pas la crise. Un élément important va intervenir, à savoir la prise en main, grâce à la décentralisation, de l'appareil culturel par la « gauche » (le P.« C. »F. surtout, voir plus haut), dont celle-ci se servira comme d'un tremplin politique (dans la conquête des Municipalités, notamment). En même temps, la faillite relative de l'entreprise de participation — la petite-bourgeoisie salariée ne se montrant pas aussi docile que prévue — révélera le peu d'impact de l'action culturelle sur les masses dans leur ensemble.

Cela va obliger la bourgeoisie au pouvoir à repenser la politique culturelle, en fonction :

— de l'exacerbation de la contradiction l'opposant à la « gauche unie » ;

— d'une relance de l'action culturelle, *toujours dans la lignée du VIe Plan*, mais en durcissant encore plus les méthodes et en forçant le contenu réactionnaire de la culture.

B. L'arrivée de Druon.

L'arrivée de Druon coïncide avec une aggravation de la crise à tous les niveaux, et notamment au niveau politique. Conséquence : l'isolement croissant de la bourgeoisie au pouvoir face, à long terme, à l'essor des luttes des masses et la constitution d'une perspective révolutionnaire, et à court terme, à l'offensive réviso, entraînant dans son sillage — en la renforçant — la social-démocratie.

La politique de Druon répond très clairement :

1. A l'impératif pour la bourgeoisie au pouvoir de resserrer les rangs de la réaction : restaurer un mouvement d'intellectuels de droite.

2. A élargir sa base de masse (il est désormais fait appel à la petite-bourgeoisie ancienne, qui restait en dehors des circuits, sous le drapeau de l'Ordre Moral), et éventuellement à *consolider* son assise dans la petite-bourgeoisie salariée et une partie du prolétariat, quitte à abandonner les secteurs considérés comme « perdus » (il s'agit très nettement de scinder la petite-bourgeoisie en deux, en faisant appel aux tendances les plus réactionnaires).

3. A une reprise du contrôle de l'Etat central sur à la fois les collectivités locales et les organisations relativement autonomes, *via* une nouvelle politique de subventions.

C'est dans ce cadre évolutif général qu'il faut replacer l'intervention — nullement fortuite — de Druon, et le brandissement des menaces contre les libertés.

II. *La nouvelle politique culturelle de la bourgeoisie et ses conséquences.*

La crise d'ensemble que connaît aujourd'hui l'idéologie bourgeoise se manifeste à la fois par la crise de ses valeurs traditionnelles (de moins en moins « universelles » et unifiantes) et par des crises propres aux principaux appareils idéologiques (Ecole et Famille). Bien entendu, face à ces crises qu'elle subsume sous le titre de « Crise de civilisation », la bourgeoisie ne reste pas passive : d'abord, à un niveau global, ces crises superstructurelles affectent, dans leur reproduction, les conditions de production ; et plus particulièrement, pour la bourgeoisie monopoliste au pouvoir, elles font douter de sa capacité à « gérer » et aiguisent les contradictions intra-bourgeoises en renforçant à la fois les couches les plus conservatrices (qui exigent des solutions plus répressives) et les plus réformistes (patrons modernistes, réformateurs de tout poil, et surtout : les révisos, « meilleurs gestionnaires »). Donc des « solutions » s'élaborent, les technocrates experts, sociologues, psychologues et idéologues ne manquant pas pour cela.

D'abord, un « nouveau » thème idéologique est lancé, constamment et massivement ressassé : la croissance économique (qui résoudra par elle seule tous les maux, pourvu qu'on souffre assez longtemps). Mais si la croissance est la condition, l'accent est mis de plus en plus sur la conséquence : l'amélioration de la « qualité de la vie ». Autrement dit : « humanisation de la croissance », ou croissance pour l'homme. Au développement économique se superpose le développement de l'homme, mouture moderne du vieil humanisme. C'est l'idéologie très officielle (VI[e] Plan, discours ministériels variés) du *développement culturel* [1]. Il faut adapter la croissance à l'homme en adaptant l'homme à la croissance : si la société est « bloquée », c'est parce que les « structures mentales » des Français le sont elles-mêmes, que leurs références sont figées, vieillotes, inadaptées ou caduques (la lutte des classes, par ex.). Il faut débloquer tout ça. Dégeler. Animer. Comment ? Par l'animation précisément. L'Ecole est bloquée ? Animons-la : un tiers du temps pédagogique est dévolu à l'animation culturelle des scolarisés. Les rues sont mortes, les grands ensembles froids et inhumains ? Un peu partout en France des Municipalités, des Associations locales, ou même l'Etat central mènent des expériences « pilotes » pour « redonner vie » au quartier, à la rue, à l'immeuble... Les travailleurs ont le « sentiment » d'être exploités, manipulés, écrasés ? Il faut, dans l'intérêt commun, effacer ces mauvaises impressions, rendre le travail plus attrayant, le travailleur plus capable de comprendre le « monde moderne » : c'est l'action culturelle dans la formation professionnelle continue (voir article, p. 27). Le capital financier s'intéresse au capital humain. L'extorsion de la plus-value passe par la valorisation de la personne humaine.

1. Nous renvoyons sur ce point au travail de Bernard Miège et Alain-Noël Roux, que nous présentons par ailleurs (*cf.* p. 41).

Il faut souligner la profonde complicité des thèmes idéologiques de la *croissance économique,* de la *concertation sociale* (démocratie mimée), de la *participation* (dans son double aspect économique : association Capital-Travail, et idéologique : participation à la vie sociale), du *développement culturel* des individus. La combinaison, le recoupement de ces thèmes fort voisins donnent à la fois un nouveau visage et une meilleure cohérence doctrinale à l'idéologie bourgeoise à bout de souffle. Mais l'important est de remarquer que non seulement les planificateurs bourgeois ont rafistolé l'idéologie dominante, mais qu'ils ont compris qu'il ne suffirait pas des discours des ministres et de l'appui des mass-media pour assurer cette relance : qu'il fallait mettre en œuvre des moyens matériels adaptés pour concrétiser et rendre efficace cete nouvelle politique culturelle.

C'est donc dans ce cadre à la fois idéologique, technique, économique et législatif que s'inscrit l'essor récent de l'animation culturelle. Par l'animation tous azimuts (rurale, scolaire, locale, etc.), la nouvelle politique culturelle vise une meilleure intégration des masses en les touchant *là où elles sont :* c'est là où vivent les masses qu'il faut faire mousser la qualité de la vie. L'intensification de la formation permanente, l'idéologisation et la culturalisation accrue de cette formation vont dans le même sens : toucher la masse des salariés et particulièrement la classe ouvrière sur les lieux mêmes de la production. Un véritable quadrillage culturel se met en place : il ne doit pas davantage y avoir de « laissés pour compte » du développement culturel que de « sacrifiés » de la croissance économique.

La généralisation tendancielle de l'animation culturelle, l'extension de l'action culturelle à tous les secteurs de la vie sociale et à toutes les couches sociales, entraînent un certain nombre de conséquences théoriques et pratiques quant à la définition du champ culturel et à la stratégie des luttes qui s'y déroulent. Indiquons-les, au moins sous la forme d'axes d'enquête.

1. *Le réajustement de la notion de « culture ».* Du VI[e] Plan et des travaux de la Commission culturelle, il ressort nettement que la notion de culture s'élargit et se *généralise :* c'est du développement et du perfectionnement de la « culture générale » inculquée à l'Ecole qu'il est question. A la « culture cultivée » du vieil

humanisme s'oppose le « développement culturel » du nouvel humanisme. En quelque sorte, planificateurs et idéologues bourgeois en viennent à critiquer (*cf.* Pierre Emmanuel) et à vouloir dépasser la Culture (esthétique et élitaire) que pendant un siècle et demi la bourgeoisie elle-même a magnifiée, a présentée comme « universelle ». Cette Culture centrée sur l'Art, sur la jouissance esthétique, sur l'appropriation du patrimoine artistique de l'humanité, lui apparaît désormais comme une acception restrictive du culturel. L'idéologie du développement culturel met clairement l'accent non sur le développement autonome de la Culture, de la production et de la consommation d'œuvres d'art, mais sur le développement de l'individu culturel, du sujet de la culture, entendue cette fois au sens de « culture générale », somme de savoirs techniques et sociaux, agglomération de bribes de connaissances scientifiques, historiques, économiques et aussi — mais pas principalement — artistiques. Et dans la notion de développement, c'est moins les connaissances culturelles qu'il s'agit de développer, que l'aptitude de l'individu à les utiliser, à les maîtriser pratiquement. C'est moins la production d'œuvres d'art par une couche de spécialistes (les artistes) et leur consommation par une couche plus large de connaisseurs qu'il s'agit d'encourager, que la « créativité » de chaque individu, qui ne se manifeste pas principalement par la production d'œuvres, mais par une participation inventive à sa propre vie sociale. Cette nouvelle option (culture générale/culture active/culture de masse) peut concourir à expliquer le double aspect de la politique culturelle d'Etat aujourd'hui, apparemment contradictoire : répression au niveau de la production artistique (censure économique et politique : Druon) et appui au développement et à l'animation culturels. Au moment même où Druon menaçait de couper les subventions aux artistes « subversifs », l'Etat subventionnait diverses expériences d'animation de milieu et s'intéressait au Congrès des M.J.C., où on lui demandait de reprendre sa place de cogestionnaire et de financier. C'est en tout cas une hypothèse à vérifier : il faudra voir si la politique de développement culturel mise en place par le VI[e] Plan est démantelée par le nouveau ministre ou si la répression dont il est devenu le symbole ne vise que très sélectivement la production artistique institutionnelle et la frange progressiste des artistes en tant que tels. Reste que le développement culturel privilégie sans conteste les méthodes et techniques culturelles (animation, activation, création collective) et non les *produits culturels* (œuvres d'art) et leur consommation par des « publics ».

2. *La mise en place d'un nouvel appareil d'encadrement idéologique :* les animateurs. L'animation généralisée exige un personnel spécialisé et nombreux : il faudra de plus en plus d'animateurs. Qui seront ceux déjà formés sur le tas dans les appareils culturels ou, mieux, ceux que, de plus en plus, des instituts de formation adéquats, ou l'Université elle-même, se mettent à former. Notons au passage que le développement de la fonction d'animateur assure un débouché à nombre de « littéraires » ou de diplômés en « sciences humaines » (sociologie et psychologie d'abord) qui jusqu'alors ne trouvaient que difficilement leur place sur le marché du travail.

Ces animateurs sont et seront recrutés essentiellement dans les couches intellectuelles de la petite-bourgeoisie (étudiants, enseignants). Et la nouvelle politique culturelle de la bourgeoisie en direction des masses fondamentales a pour effet de les mettre en contact direct avec ces masses. Seule une minorité d'entre eux resteront cantonnés dans les activités culturelles institutionnelles (manifestations de prestige — à l'usage de la petite-bourgeoisie — des Maisons de la Culture). La majorité sera affectée à l'action culturelle nouvelle manière (animation scolaire, formation continue, animation de milieux et extra-muros). Il y a donc là un enjeu réel pour la lutte idéologique contre l'inculcation de l'idéologie bourgeoise aux masses. Il convient de mener cette lutte sur le terrain même où la bourgeoisie la mène, et donc de se défaire d'une vision institutionnaliste de l'activité culturelle (des institutions et lieux de spectacle fréquentés presque exclusivement par la petite-bourgeoisie et la bourgeoisie cultivées). De plus en plus,

ceux que nous avons désignés comme des « éléments-relais » sont constitués par la bourgeoisie elle-même comme le personnel d'encadrement idéologique *direct* de fractions toujours plus larges des masses prolétaires (et paysannes).

3. *La relance des appareils culturels.* Relance économique d'abord : la nouvelle politique culturelle a dégagé des moyens financiers (0,8 % de la formation permanente) et créé un nouveau marché de l'action culturelle. Les entreprises passent des contrats avec les Universités, les écoles privées ou les branches spécialisées d'autres entreprises (telle Hachette-Formation), mais aussi avec les appareils culturels traditionnels, qui bénéficient en partie de la nouvelle manne. Ceci s'inscrit dans un mouvement général qui voit le financement de l'action culturelle assumé non plus seulement par le budget national (Affaires culturelles, Jeunesse et Sports), mais par les collectivités locales (Municipalités, Conseils généraux, organes de coordination départementaux) *et* le secteur privé. Reste à savoir si cette diversification correspond à un accroissement global, et d'autre part ce qui la sanctionne idéologiquement et politiquement.

Mais relance également idéologique de ces appareils : l'action culturelle est prise au sérieux, les institutions et les personnels deviennent des « interlocuteurs valables ». La vieille suspicion qui pesait sur la « culture » se lève progressivement. Autrement dit : à la crise de la culture bourgeoise et d'à peu près toutes les institutions dans lesquelles elle était diffusée, la bourgeoisie répond par une relance qui est à la fois un déplacement du terrain (hors des institutions) et une fuite en avant : multiplication des activités culturelles, démultiplication des appareils. Conséquence : par la politique de développement culturel et d'animation généralisée, l'action culturelle et les appareils qui la pratiquent sont appelés à pénétrer dans tous les secteurs de l'activité sociale.

Dotés d'une mission (adapter l'homme au monde moderne) qui les fait reconnaître socialement et qui réorganise — et rafraîchit — l'ancienne idéologie christianisante de l'éducation populaire, les appareils culturels se voient aussi renforcés pratiquement par leur association à l'appareil scolaire d'une part, à l'entreprise d'autre part.

Ceci conduit, sur un plan théorique, à réinterroger la notion d'A.I.E. culturel produite par Althusser et développée notamment par Pierre Gaudibert [2]. Ce n'est pas le lieu d'un tel examen, mais indiquons brièvement que la spécificité de cet A.I.E. (si l'on conserve la notion) ne consiste *pas seulement* dans un « système d'appareils » spécialisés, les appareils culturels proprement dits (Maisons de la Culture, Centres culturels, M.J.C., Foyers, organes de production et de gestion de la production artistique, Associations diverses, etc.) : soit que ces appareils interviennent dans d'autres appareils (Ecole, entreprise), soit que le processus d'ensemble de la reproduction culturelle soit directement pris en charge par d'autres A.I.E. : l'Ecole pour la « culture générale », l'appareil d'information pour la culture de masse, etc. En fait, *tous* les A.I.E. concourent à cette reproduction *avec ou sans* le secours des appareils strictement culturels : une section syndicale ou un patronage religieux peuvent, par exemple, concevoir, réaliser, diffuser *de façon autonome* un grand nombre d'« activités culturelles ».

(Plus généralement, on constate que les crises particulières qui affectent chacun des A.I.E. ont pour effet de renforcer leur solidarité : l'animation culturelle à l'Ecole vise à colmater les brèches de l'appareil scolaire — et en retour, l'Ecole redéfinit et recentre les contenus de l'action culturelle. Il faudrait analyser les relations diagonales entre A.I.E., leur interpénétration et le système de relais qu'ils se fournissent mutuellement, et finalement leur relative polyvalence — et voir à partir de là ce qu'il advient de la notion d'A.I.E. même).

En résumé : les luttes culturelles ne se déroulent pas que dans les appareils culturels et sur le seul terrain de la production-diffusion des œuvres d'art. Il faut sortir de la vision institutionnaliste et culturaliste de la culture.

2. *Cf.* également Bernard Miège A.-N. Roux (*op. cit.*) qui, tout en se référant à la notion d'« A.I.E. culturel », le désignent plus précisément comme A.I.E. d'*Action culturelle*, et montrent bien son système de relations avec d'autres appareils.

4. *L'association tripartite Ecole-Entreprise-Action culturelle,* selon l'objectif de la formation continue, indique non seulement que l'entreprise intervient indirectement — par l'Ecole et l'action culturelle — mais aussi *directement* (dans la mesure où la formation se fait par et dans l'entreprise) dans la reproduction des conditions de la production, dans « la reproduction de la qualification de la force de travail dans les formes et sous les formes de l'assujettissement idéologique » (Althusser). Or, cette fonction proprement idéologique de l'entreprise est absente du texte d'Althusser, pour qui tout ce qui est inculcation idéologique est le fait des A.I.E. Ce n'est pas seulement à l'Ecole que « tout agent de la division du travail » apprend « les règles du respect de la division sociale-technique du travail, règles de l'ordre établi par la domination de classe » : cela s'apprend aussi (et de plus en plus) au lieu même de la production. La présentation de la hiérarchie et de la division manuel-intellectuel comme une conséquence naturelle de l'inégalité non moins naturelle des aptitudes, capacités et efforts individuels, la présentation de la division sociale du travail comme une pure division technique, cela l'entreprise aussi l'inculque, en produisant des idéologies spécifiques qui, du paternalisme au technocratisme, ont bien pour fonction de masquer la réalité des rapports de production et d'aider, donc, à leur reproduction. Constater cela implique une conséquence irrecevable pour les révisionnistes : que la maîtrise n'est pas seulement un cadre technique du travail, mais son encadrement à la fois répressif et idéologique.

III. *La politique culturelle du P.« C. »F.*

Au niveau des thèmes, on constate la reprise pure et simple des thèmes majeurs de l'idéologie bourgeoise. Humanisme et individualisme, croissance économique et épanouissement individuel, rien ne manque :

« Le Programme Commun répond concrètement à cette crise (de la société française) et au profond besoin de changement de nos concitoyens, en leur offrant des solutions qui, sans bouleverser les structures actuelles (!) :

— dégagent la vie nationale de l'emprise des monopoles,

— libèrent l'économie de ses contraintes (!),

— entament un processus de démocratisation et de *participation de chaque citoyen à la vie de son pays,*

— placent au centre des préoccupations du Gouvernement (!) non plus la recherche de profits au bénéfice de quelques-uns, mais *la satisfaction des besoins de tous les Français,*

— utilisent *à son maximum* le potentiel productif de la France,

— apportent enfin à chacun, par la *responsabilité* qui lui est conférée, par l'amélioration de ses conditions matérielles, par son entrée effective dans la *vie culturelle,* par son approche de toute expression artistique, par une nouvelle conception de *sa place dans la société,* les possibilités de s'ouvrir au simple bonheur de vivre (*sic*). » (*Déclaration des acteurs communistes aux professionnels du spectacle.*) (Souligné par nous.)

Ou encore :

« La crise dans le domaine de la culture se caractérise par l'incapacité grandissante du capitalisme monopoliste d'Etat à promouvoir :

— L'accès à la culture de tous les membres de la société, *impérativement exigé par le niveau des forces productives contemporaines.*

— Le développement de la culture elle-même.

Ces deux aspects sont intimement liés.

L'homme est l'élément essentiel des forces productives. La révolution scientifique et technique, au début de laquelle nous assistons, provoque des bouleversements non seulement dans la production, mais dans la vie sociale en général.

Ces bouleversements accroissent le rôle de l'individu sur tous les plans. Ils exigent l'*élévation* constante de la *qualité de son apport personnel*, tant *dans le travail* que dans la *gestion de la société. L'accès à la culture* est une des conditions du *développement des facultés créatrices de l'individu* ainsi appelé par *la réalité sociale de notre époque.* Il correspond à une nécessité objective pour *tous les membres de la société.* Et la culture à laquelle ceux-ci doivent accéder, c'est la culture conçue comme la *somme des acquis* de l'humanité dans la compréhension du réel, au sens le plus large et plus profond de ce terme. Elle englobe bien entendu la connaissance scientifique dans tous les domaines du savoir, mais aussi cette approche du réel que constitue, par les moyens et les voies qui lui sont propres, la création artistique et littéraire. Elle englobe encore la connaissance de la vie économique et de la réalité sociale dans ses divers aspects. » (Gérard Belloin, « Le programme, la culture et son avenir », in *Les Cahiers du Communisme*, mars 1972.) (Souligné par nous.)

Pour l'analyse de ces thèmes, nous renvoyons au texte « Combattons le révisionnisme dans la culture » (*CdC*, n° 242-243). Soulignons simplement deux points : l'identité non seulement des thèmes, mais des termes mêmes (en italiques) avec les textes du VIe Plan cités à propos de la formation permanente et du développement culturel. D'autre part, le fait que les révisos revendiquent *toute la culture bourgeoise*, dans ses formes et contenus traditionnels *comme* dans sa version moderniste. A la fois la consommation culturelle de masse de l'héritage, *et* le développement de la créativité de l'individu. A la fois la culture institutionnelle, dont l'accès sera facilité, élargi, etc., notamment par l'accroissement du *temps de loisir*, et l'éducation permanente, la réadaptation continue de l'homme, « tant dans le travail que dans la gestion de la société », à la « réalité sociale de l'époque ».

Si bien que les objectifs culturels révisionnistes se présentent comme plus universalistes encore que ceux des planificateurs bourgeois : le Programme Commun se fait fort de développer la culture dans toutes les directions et pour toutes les classes (la culture cultivée comme la culture générale) : « *On peut affirmer que chaque disposition du Programme comporte une dimension culturelle, est porteuse de possibilités accrues d'accès à la culture, et, cela, pour l'ensemble de la population.* » « *Il n'est pas excessif d'affirmer que de A à Z le Programme est un Programme pour la culture.* » Bref, une avalanche de culture : « *Si l'on devait résumer la signification générale que le Programme revêt pour la culture, on pourrait dire qu'il tend à permettre le développement maximum des facultés créatrices de tous les membres de la société.* » (G. Belloin, *op. cit.*). Pas moins. Il faut s'interroger sur cette débauche culturelle qui s'affirme à la fois du côté du Plan et de celui du Programme, le second renchérissant encore sur le premier. Pour l'un et l'autre, qui entendent bien ne pas toucher aux rapports de production capitalistes, la culturalisation massive et intensive de « tous les membres de la société » (c'est-à-dire la généralisation de la conception bourgeoise du monde) semble être le moyen idéal pour faire diversion, en mimant la démocratie (l'animation, la participation, la parlementarisation), au maintien de ces rapports, et pour atténuer les conflits (de classes) que, avec ou sans Programme Commun, l'objectif d'un accroissement de la production et de la productivité *dans les rapports de production actuels* ne peut manquer d'accentuer. C'est le triomphe de la Culture, enfin reconnue pour *utile* (utilité de classe), comme le meilleur instrument d'intégration de *chacun à sa place* sociale : les ouvriers produisent (et se cultivent), les artistes créent (et enrichissent la culture), etc.

Au niveau des pratiques : sur ce plan, la politique culturelle révisionniste n'a guère varié non plus : investir le maximum d'institutions et d'appareils culturels pour en assurer la gestion, défendre toutes les institutions qu'elle n'occupe pas contre à la fois la politique censurante et mutilante des monopoles, et la subversion gauchiste. Cette politique manifeste un immense respect pour toute institution, qui confirme l'attitude d'ensemble des révisionnistes envers *tout* l'appareil

d'Etat bourgeois (répressif et idéologique) : il s'agit de l'investir, d'en prendre possession, mais pas question de toucher à sa nature de classe, même pas question de le critiquer comme instrument de classe. Cela va plus loin : ces institutions en tous secteurs n'étant pas « bien gérées » par le pouvoir des monopoles, étant sous-équipées, sous-employées, étouffées, paralysées, etc., il s'agira, en en prenant possession, de les *renforcer* et de les *développer* en leur accordant enfin « les moyens matériels et moraux de leur développement » :

« Que l'on songe au rôle que pourra jouer la radio-télévision enfin rendue à sa mission originelle (?), au service exclusif de la Nation et dotée d'un statut démocratique ! Ce statut assurera la participation de *représentants responsables* (*sic*) du public, de *représentants* des créateurs de toutes *disciplines* et de *représentants* des personnels de l'établissement, à la direction et à la gestion de l'établissement. Il est significatif de l'esprit *authentiquement démocratique* qui présidera au fonctionnement de tous les organismes et institutions qui concourent à la vie culturelle. » (G. Belloin, *op. cit.*) (Souligné par nous.)

Plus que jamais encadrées, représentées, animées, les masses connaîtront enfin le « simple bonheur de vivre », comme disent les acteurs « communistes ».

IV. Pour une intervention révolutionnaire sur le front culturel !

A. Bilan des erreurs.

Parmi les camarades intervenant sur le front culturel, à partir d'une double démarcation — refus de servir d'agent de reproduction et de diffusion de la culture bourgeoise ; prise de conscience de la nature réelle de la politique culturelle du P.« C ».F. et de son identité fondamentale avec la politique de la bourgeoisie, — un certain nombre d'erreurs ont été commises, dont il apparaît nécessaire de tirer les enseignements.

1. *Sur le plan de la ligne politique : se démarquer du réformisme comme de l'ultra-gauchisme.*

a) *Le réformisme.* Le réformisme se manifeste, en tant que ligne, en posant comme objectif la réforme ou la transformation de l'appareil culturel. Il s'agit là d'une ligne ultra-dominante, s'appuyant sur la notion de « bonne volonté », et tout l'arrière-plan chrétien qui a massivement investi le domaine culturel, notamment aux lendemains de la Libération. Courant le plus représentatif : celui de l'éducation populaire.

Or, quand bien même ils auraient rompu avec l'idéologie de collaboration de classe (« au service de tous les hommes ») que le christianisme véhicule, nombre de camarades continuent de se considérer comme des militants de « bonne volonté » essayant de corriger les imperfections du système, et de transformer l'appareil afin de le mettre « au service du peuple ». Ils déploient à cet effet une grande énergie, se situent souvent parmi les éléments les plus actifs, mais n'aboutissent à aucun résultat concret, sinon à masquer la crise (et ses fondements réels) qui affecte actuellement l'appareil, et donc contribuent — bien qu'involontairement — à sa reproduction en tant qu'instrument d'oppression de classe. Caractéristique de ce courant réformiste : ne jamais poser le problème de l'action culturelle en termes politiques. Partant d'une idéologie de type populiste, il s'agit essentiellement pour l'animateur ou l'artiste, dans cette conception, de permettre aux gens de s'exprimer, de s'organiser eux-mêmes, de participer collectivement à des activités, etc.

Or, s'il n'est pas douteux que ce courant part d'une juste aspiration, d'un désir sincère de servir le peuple, il entretient les plus graves illusions à la fois sur la nature et la fonction de l'appareil (y compris dans ses formes les plus libérales), et l'objectif que les révolutionnaires doivent s'assigner. Cas limite : l'exemple de la « ville nouvelle » de Grenoble, où une transformation — conçue comme radicale — de l'appareil, ne l'a pas empêché, dans ses modalités de fonctionnement pratique et sous des formes nouvelles — d'entretenir, voire même de renforcer, la rupture avec les luttes économiques et politiques, et d'isoler l'action culturelle de la lutte des classes (isolement que la bourgeoisie, précisément à cause du développement de la lutte des classes sur tous les plans, a intérêt à entretenir, à partir de l'idéologie de la rupture entre temps de travail et temps de loisir). Résultat concret, objectivement opposé à une action révolutionnaire : que l'appareil culturel, loin d'être le lieu d'un reflet actif de la lutte des classes, soit le lieu de sa résorption.

Bien d'autres exemples pourraient illustrer ce courant, y compris le travail mené par des animateurs au sein de la classe ouvrière (Foyers de jeunes, etc.), où s'entretient, dans des activités diverses donnant aux jeunes l'occasion de se « retrouver ensemble après le boulot », la bonne conscience d'un appareil « ouvert à tous et sans coloration politique ».

Dans sa version la plus avancée, la ligne réformiste s'est appuyée idéologiquement sur l'exemple de la révolution culturelle chinoise : on a vu se répandre le thème de la « révolution idéologique », et, étroitement lié à lui, celui de la prise de pouvoirs partiels. Outre qu'il partait d'une analyse erronée (idéologiste) de la G.R.C.P., ce courant ne faisait que systématiser l'illusion d'une transformation radicale de l'appareil culturel avant la prise du pouvoir politique (le pouvoir d'Etat) et l'établissement de nouveaux rapports de production, et en dehors d'eux. L'expérience l'a montré : certes, il est possible et nécessaire d'établir, au sein de l'appareil et de ses diverses branches, un rapport de forces tel qu'on puisse y développer un véritable travail révolutionnaire. Mais : poser comme objectif une prise de pouvoir, même partielle, est une tout autre question ; cette prise de pouvoir n'est possible qu'à condition d'appliquer fondamentalement la même politique que la bourgeoisie (cas du P.« C ».F.). Sans quoi le caractère répressif de l'appareil a tôt fait de se manifester. Aussi, bien qu'ils aient eu au départ pas mal d'idées justes, notamment sur l'importance de la crise idéologique, nombre de camarades ont été contraints, soit de rompre avec l'illusion d'une révolution idéologique, soit, en restant conséquents avec cette optique, de développer de plus en plus une pratique objectivement réformiste, y compris sous des formes « marginalisées » (mouvement hippie, communautés, etc.).

Dans la mesure où, de façon contradictoire, il s'appuie sur le désir de se lier aux masses, sans l'articuler à un travail politique (tenant compte de la spécificité du front culturel), le courant réformiste fait très largement appel à l'idéologie spontanéiste. Il s'agit simplement de répondre aux aspirations spontanées des masses en matière de culture, aspirations dont on s'étonne qu'elles ne s'expriment pas... spontanément. L'objectif est de faire en sorte que les masses s'expriment dans ce domaine, indépendamment du contenu de cette « expression », selon le principe — erroné — que les idées des masses sont toujours justes. Ce qui sous-tend l'idéologie spontanéiste, c'est l'idée qu'une culture prolétarienne peut se développer de façon autonome, sans lutte contre la culture bourgeoise dominante. Façon de nier le reflet de la *lutte* des classes dans le domaine culturel, tout en le reconnaissant formellement — dans le cas des militants les plus conscients, du moins.

Bref : la ligne réformiste part de trois erreurs étroitement liées :

— avoir la volonté de réformer l'appareil culturel existant (dont la tare fonda-

mentale serait d'être fermé aux masses, ou de les empêcher de s'exprimer « librement ») ;

— mener ce travail de réforme de l'appareil pour l'appareil lui-même (= pour son meilleur fonctionnement), indépendamment des luttes hors de l'appareil ;

— ne pas penser que la lutte des classes traverse le champ culturel ; considérer au contraire ce champ comme un lieu « à part » où la lutte disparaît pour ne laisser subsister que les contradictions, perçues alors comme principales : animateur/« animés », ou artiste/public.

b) *L'ultra-gauchisme.* Celui-ci se présente sous deux versions :

1° *Selon la première, il n'y a rien à faire dans l'appareil culturel,* parce que le « public » qui le fréquente est composé majoritairement de petits-bourgeois salariés. Cette version ouvriériste méconnaît :

— l'importance fondamentale du processus de ralliement de la petite-bourgeoisie à des positions prolétariennes ; ralliement qui, pour des raisons historiques précises, s'opère essentiellement sur la base de la crise idéologique (à la pointe de ce mouvement : la jeunesse intellectuelle). Dans sa version « raffinée », cette méconnaissance prend la forme d'un processus en deux temps : d'abord travailler dans la classe ouvrière, et *ensuite* (on ne sait pas à partir de quand), s'occuper du travail en direction de la petite-bourgeoisie. Cette position — foncièrement étrangère au marxisme, et que défendent avec une singulière constance les courants dogmatiques — a pour principal défaut... d'oublier la lutte des classes dans ses modalités réelles et complexes de développement. Cela conduit à une vision partielle et unilatérale de la lutte, au mépris conscient et donc (faute d'une direction révolutionnaire) à la liquidation des formes spécifiques de prise de conscience et de mobilisation des couches petites-bourgeoises, telles qu'actuellement — après mai 68 — elles se développent ;

— le rôle objectif de la petite-bourgeoisie vis-à-vis du prolétariat. En effet, s'il est vrai que l'appareil culturel s'adresse majoritairement à la petite-bourgeoisie, il touche néanmoins, à travers elle, le prolétariat. L'idéologie petite-bourgeoise est la forme spécifique que prend l'idéologie bourgeoise pour réprimer les manifestations spontanées d'idéologie prolétarienne. Or, l'appareil culturel est un lieu privilégié de formation (et de recyclage) des porteurs actifs de cette idéologie (instituteurs, enseignants, étudiants, et même syndicalistes, etc.). Lieu privilégié en même temps que traversé de contradictions, la reproduction de l'idéologie petite-bourgeoise mêlant contradictoirement — à une époque d'exacerbation de la lutte des classes — son rôle de véhicule de la vision bourgeoise du monde, et son rôle d'expression tendancielle — sous forme d'une révolte spontanée — d'une solution radicale (dont seul le prolétariat est porteur « jusqu'au bout ») ;

— enfin : la souplesse des formes que prend actuellement l'appareil culturel pour toucher le prolétariat directement.

2° *Selon la deuxième version, il est impossible de rien faire dans l'appareil culturel.* Explication : l'appareil est une machine qui réprime systématiquement toute velléité de ne pas se conformer à ses normes de fonctionnement. Cette vision est erronée à de nombreux points de vue :

— elle oublie que l'appareil fonctionne *principalement* à l'idéologie, et qu'il est contraint de se garantir d'une certaine dose de libéralisme (l'appareil culturel est le lieu privilégié d'investissement de thèmes démocratiques petits-bourgeois sur la liberté d'expression, la liberté de création, etc. En témoigne le tollé général qui a suivi l'interview de Druon, alors que dans d'autres domaines, notamment sur les lieux de la production, la liberté d'expression et la liberté de création n'ont jamais pu acquérir le moindre droit de cité) ;

— elle méconnaît les contradictions qui traversent l'appareil ;

— elle se centre de façon unilatérale sur le rapport animateur/direction, ou sur le rapport artiste/producteur-distributeur, en oubliant le troisième terme (l'essentiel) : les masses. C'est précisément à partir de la perspective d'un travail de masse, et en s'appuyant sur les masses, qu'on peut faire jouer les contradictions de l'appareil.

A noter que cette version ultra-gauchiste, selon laquelle il est impossible de rien faire dans l'appareil, peut justifier une pratique de seule subversion de l'appareil : le bloquer, l'empêcher de fonctionner, sans autre perspective. Théoriquement, cette version s'appuie sur une vision institutionnaliste de l'appareil (conçu comme une machine dont on peut tout au plus bloquer les rouages), et met en jeu une position de classe individualiste, petite-bourgeoise, qui rapporte l'individu à la « machine », sans penser la lutte en termes de classe sur la base d'un travail de masse prolongé. Implicitement, elle présuppose l'inexistence d'une idéologie prolétarienne spontanée, et rejoint en fait, en les inversant, les thèses droitières sur l'impossibilité ou l'inintérêt de faire accéder les masses fondamentales à la « culture » bourgeoise. Façon de poser le problème qui le rend effectivement insoluble.

2. *Sur le plan de l'organisation du travail, rejeter aussi bien le point de vue localiste que le point de vue planétaire.*

a) *Le localisme.*

Le localisme se manifeste de deux façons :

— Un localisme territorial : ne voir que le travail local et son autodéveloppement (la lutte nationale étant une simple addition de luttes locales), se borner à ce que Lénine appelait le « menu praticisme ».

Sur le plan théorique, la critique du localisme n'est plus à faire : il méconnaît l'abc du marxisme (à savoir qu'une lutte des classes révolutionnaire ne se constitue réellement qu'à l'échelle du pays tout entier) et la réalité même du front culturel et de son insertion dans la bataille générale. Or, la bourgeoisie a, sur le front culturel un point de vue d'ensemble et elle applique une politique globale (que dissimule la diversité des mini-appareils et réseaux). D'où la nécessité de construire un point de vue d'ensemble, révolutionnaire, sur ce front. Cette construction se fait sur la base de la systématisation des bilans d'expériences locaux (première façon de dépasser pratiquement le localisme). Mais elle suppose, pour que la systématisation des bilans d'expérience soit effective, de s'articuler à un plan d'analyse générale de ce front, considérant à la fois la politique de la bourgeoisie et celle que les révolutionnaires doivent, nationalement, élaborer. Tout en considérant l'importance fondamentale des bilans d'expérience, il faut se méfier du point de vue — empiriste — selon lequel un point de vue d'ensemble se constitue uniquement à partir d'eux (et à travers eux : de la seule enquête directe).

« Il existe deux sortes de connaissances incomplètes : celles qu'on acquiert toutes faites dans les livres et celles qui sont surtout le résultat de la perception sensible, qui sont plutôt des connaissances partielles. Les unes et les autres pèchent par leur caractère unilatéral. Seule leur combinaison peut donner de vraies connaissances, relativement complètes. » (Mao Tsé-toung.)

— Un localisme sectoriel : celui-ci repose sur la séparation et l'autonomisation des secteurs d'intervention : cinéma, théâtre, peinture, littérature, etc. Côte à côte. Certes, la bourgeoisie a bâti sa conception de la culture sur la séparation entre les disciplines (séparation que reproduit le fonctionnement même des appareils type M.J.C., Maisons de la Culture, etc.), chaque individu « s'exprimant » dans la discipline de son choix. Or, tout en tenant compte de la spécificité réelle de ces disciplines, il faut voir l'universel. Les pratiques spécifiques véhiculent une même culture et servent, du point de vue de la bourgeoisie, un même projet (le rôle de la culture bourgeoise dans la société). C'est ce projet que dissimule

la séparation des disciplines. Les révolutionnaires doivent se constituer un point de vue sur cette question et penser leur réponse *d'ensemble* au problème que la bourgeoisie a déjà résolu (qui servir ?).

A noter que le localisme fonctionne non seulement à propos de la division des « disciplines artistiques », mais aussi à propos de la séparation entre production et diffusion. Concrètement : séparation entre les artistes d'une part, les animateurs, les militants politiques (et les critiques) de l'autre. De façon générale, le procès de diffusion sert à dissimuler le procès de production. Il est nécessaire de reconstituer théoriquement et pratiquement l'unité de ces deux procès, en les considérant à la fois dans leur ensemble (unité des disciplines, unité des modes de diffusion) et dans leur articulation. Etant entendu que le fondement révolutionnaire de leur unité est l'application de la ligne de masse, aussi bien dans la production que dans la diffusion.

b) *Le point de vue planétaire.*

Un certain nombre de camarades ont cru bon, ou pourraient croire bon, de se spécialiser dans la constitution d'un point de vue planétaire sur le front culturel (voire sur l'ensemble du front idéologique). En quoi ce point de vue est-il planétaire ?

— en ce qu'il cherche à saisir directement l'universel en dehors du spécifique, et théorise de ce fait la rupture entre la pratique et la théorie (la pratique n'étant que l'applicaion d'une théorie se constituant d'elle-même) ;

— en ce qu'il « plane » au-dessus de la réalité et des luttes qui se mènent concrètement et de façon incessante, fait fi des bilans d'expérience des camarades engagés dans ces luttes, et en dernière analyse : justifie — sous prétexte d'analyse et de travail théorique, voire même d'enquêtes de type sociologique bourgeois — son propre désengagement. Ce point de vue a déjà été — sous forme d'autocritique notamment — longuement critiqué dans les *Cahiers*, où l'expérience a montré qu'en dernière analyse il reposait sur le principe réviso du « perfectionnement individuel » et du culte de la science.

c) *L'unité du point de vue localiste et du point de vue planétaire.*

Cette unité réside dans le particularisme.

« Certains camarades n'ont en vue que les intérêts particuliers et non l'intérêt général ; en toute occasion, ils mettent indûment l'accent sur le secteur de travail dont ils ont la charge et souhaitent toujours que l'intérêt général soit subordonné aux intérêts particuliers [...]. Il faut encourager chaque camarade à tenir compte des intérêts de l'ensemble. » (Mao Tsé-toung.)

C'est uniquement dans la perspective de constitution du front culturel — sur la base de l'intérêt général — et en y associant tendanciellement l'ensemble des camarades révolutionnaires et progressistes engagés sur ce front, que l'on peut resituer et préciser les intérêts particuliers relatifs à chaque secteur de travail.

B. *Perspectives.*

Le bilan des erreurs permet déjà de préciser les perspectives.

1. *Orientation générale.*

a) Le problème de l'orientation générale pose directement la question de la place de front culturel. Le travail sur ce front entre dans la perspective de « préparation idéologique à la prise du pouvoir politique ». Il est partie prenante du travail d'élévation du niveau de conscience et d'organisation des masses. En ce sens, *il ne porte pas en lui-même sa propre fin.* C'est pourquoi, dans une optique révolutionnaire, la question de reformer l'appareil ou de le bloquer *ne se pose pas.*

La question principale à poser est : comment la lutte dans le domaine culturel permet de servir de préparation idéologique ? Comment les masses peuvent, à

partir des problèmes culturels, se saisir de la question de la révolution ? Il s'agit là d'une orientation stratégique fondamentale, qui détermine *la façon* dont on peut envisager de la mener à bien, la façon dont on peut travailler à l'intérieur ou en dehors de l'appareil culturel. Cette orientation implique de penser la liaison concrète avec les luttes économiques et politiques. Elle implique de penser un travail, non plus au coup par coup, mais *prolongé* sur ce front et par rapport aux autres fronts. Elle implique par là même de se situer dans la perspective de la construction du Parti, c'est-à-dire d'un point de vue d'ensemble et d'une organisation directrice de l'ensemble des fronts de lutte, avec comme front principal : le front politique.

b) Le fait de situer le front culturel dans une perspective générale implique d'envisager deux processus d'unification de nature différente :

— l'unification des camarades intervenant sur le front culturel dans la perspective de la mise en place d'une *organisation de masse.* La base de cette unification doit être nécessairement large. Elle doit s'articuler autour d'un certain nombre d'axes généraux, liés au développement de la pratique concrète suivant les secteurs d'intervention (cinéma, peinture, animation, etc.), à la fois dans ce qui les différencie et ce qui les unifie. Liés au développement de la pratique sur les autres fronts ;

— l'unification des marxistes-léninistes à la fois localement et nationalement, avec les *organisations politiques,* processus articulé dialectiquement à l'unification entre ces organisations, dans la mesure où le front culturel implique une direction politique marxiste-léniniste.

Non seulement ces deux processus sont de nature différente, l'un impliquant une organisation de masse, l'autre une organisation de l'avant-garde, mais ils se développent inégalement. Dans les conditions historiques actuelles, il apparaît possible :

1. de développer largement l'unification sur le front culturel, entre marxistes-léninistes, révolutionnaires et progressistes ;

2. de développer de façon unifiée ou séparée l'unification avec les organisations politiques, en prenant comme base le problème de l'unification (donc de la ligne et de l'unification) sur le front culturel et comme facteur dirigeant : le problème de la ligne générale de la révolution en France et sa mise en jeu conjoncturelle.

Cette démarche est inverse de ce qui s'est passé sur d'autres fronts, dans la mesure où elle implique que l'on peut intervenir de façon large et unifiée sur le front culturel sans que pour autant les marxistes-léninistes intervenant sur ce front soient totalement unifiés entre eux dans une même organisation politique, ni même, pour nombre d'entre eux, organisés politiquement. C'est dans la capacité de diriger le front culturel, de l'impulser, de le nourrir en directives politiques (donc d'y être partie prenante à tous les niveaux) en tenant compte de la spécificité du contenu de l'intervention (question du rôle des pratiques artistiques dans la lutte de classes) et du type d'organisation large d'un tel front, que se jouera de façon matérialiste et à terme l'unification entre militants marxistes-léninistes y intervenant.

2. *Axes généraux.*

L'intervention sur le front culturel pose deux problèmes distincts bien que liés :

a) *L'intervention dans l'appareil culturel.*

Celle-ci est à penser spécifiquement, pour ce qui est de l'animateur et de l'artiste, par rapport à l'« animé ». Toutefois, dans la mesure où l'intervention de ces trois éléments est étroitement liée, il semble possible de poser le principe d'une organisation de leurs rapports. Ce problème pourrait être étudié dans le secteur « animation culturelle ».

b) *L'intervention hors de l'appareil.*

Celle-ci suppose la mise en place d'un embryon d'appareil culturel révolutionnaire. Actuellement, les modes d'organisation sont à penser sectoriellement (articulant à la fois production et diffusion, dans le rapport aux masses). A savoir : secteur « cinéma militant », secteur « arts plastiques ». Eventuellement, d'autres secteurs.

c) *Rapport entre les deux modes d'intervention.*

Ce rapport est double :

— intervention dans l'appareil des artistes révolutionnaires organisés hors de l'appareil : diffusion de films militants, expositions de peinture, etc. ;

— intervention hors de l'appareil de camarades organisés dans l'appareil : participation ou soutien à la réalisation de films militants, à la préparation d'expositions reflétant les luttes locales ou nationales, etc.

Ce problème de l'organisation et de la définition des bases politiques du *rapport entre ces deux modes d'intervention* pourrait être posé lors de la rencontre. En tenant compte des conditions différentes (notamment au niveau de la marge de manœuvre et des questions tactiques) relatives à ces deux modes d'intervention.

d) *Rapport avec les autres fronts.*

Ce rapport est déjà mis en jeu, concrètement, dans les deux modes d'intervention qu'on vient de spécifier. Toutefois, il sera utile d'organiser une discussion sur la façon dont se situe actuellement, d'un point de vue d'ensemble, l'organisation du front culturel dans la conjoncture générale.

3. *Après Avignon.*

Le travail pendant la rencontre doit s'effectuer en fonction des objectifs qu'on s'assigne après Avignon. Dans cet esprit, Avignon n'est qu'une étape.

a) Du point de vue des secteurs, l'objectif d'Avignon est de penser et de mettre au point leur organisation : à la fois les bases politiques communes d'un travail prolongé (nous ferons des propositions dans ce sens, pour ce qui est de l'animation culturelle et du cinéma militant), et un mode de rapports permettant de surmonter le localisme. Egalement : perspectives d'élargissement, dans le sens du ralliement d'éléments hésitants sur ces bases politiques et organisationnelles communes (enquêtes).

b) Du point de vue d'ensemble : envisager la mise en place d'une structure organisationnelle nationale, de type souple, où seraient posés les problèmes d'établissement des rapports entre les secteurs, à la fois à partir des bilans des expériences développées localement, et du mode spécifique d'organisation de chaque secteur à l'échelle nationale.

Cette structure pourrait également avoir pour tâche de préparer une seconde rencontre nationale, en assurant qu'y soient associés un maximum de camarades qui, pour des raisons de temps ou de contact, n'ont pu être partie prenante dans la préparation de la rencontre d'Avignon.

La Rédaction.

Annexe :

l'appareil de formation et les visées de la bourgeoisie.

I. Objectifs généraux de la bourgeoisie en matière d'éducation.

> « Le premier objectif général est la liaison avec l'environnement économique. Il est directement lié à l'impératif d'industrialisation et de modernisation économique qui marque le VI[e] Plan. »
> (VI[e] Plan, p. 37.)

Du point de vue de la bourgeoisie, la transformation qui doit affecter le système d'éducation découle d'impératifs économiques. Autrement dit, elle a trait à la qualification de la force de travail, et à la répartition de celle-ci selon des besoins en main-d'œuvre programmés.

L'objectif : la formation professionnelle.

Le constat actuel : l'inadaptation. D'un double point de vue :

« aussi bien en ce qui concerne le contenu des formations qu'en ce qui concerne la proportion entre les formations et les débouchés ».

Le concept de « formation » se substitue à celui d'« éducation ». Il s'agit là d'une évolution importante : pour la première fois est marquée de façon nette la dépendance du système éducatif vis-à-vis des intérêts de la bourgeoisie (reproduction de la force de travail) au niveau même de la base — économique — de sa domination. A quoi est due cette évolution, qui semblerait impliquer une « transparence » accrue de la fonction réelle de l'appareil scolaire ? Empiriquement, on peut répertorier un certain nombre d'éléments :

1. Le renforcement des contraintes économiques dans une perspective planifiée de forte croissance, alors même que s'exacerbent les contradictions (concurrence) inter-impérialistes, du fait du rétrécissement de la zone d'influence du système impérialiste dans son ensemble.

L'objectif principal du VI[e] Plan : croissance orientée vers les exportations, implique, du côté du Capital, une restructuration du système productif (« créer des entreprises françaises de taille suffisante et à vocation multinationale »), sur la base d'un fort développement et d'une concentration des investissements. Croissance = concentration - investissements - productivité - compétitivité - exportations.

Du côté du Travail, cela implique un renforcement de l'exploitation de la force de travail (exploitation qui a atteint actuellement un niveau quasi maximum, la force de travail étant dans de nombreux cas — par le biais du phénomène inflationniste — payée en dessous de sa valeur), et surtout une modulation et une

rationalisation de cette exploitation. Selon une double direction : à la fois catégorielle (liée au degré de qualification) et sectorielle (liée aux secteurs de l'industrie et à l'accentuation volontaire de leur inégal développement).

En bref : les besoins en main-d'œuvre ne s'analysent plus globalement, et, compte tenu de l'orientation prise actuellement (seule issue temporaire à la crise), la bourgeoisie ne peut plus se référer aux simples lois d'adaptation de l'offre à la demande sur le marché du travail. Il lui faut réguler et spécifier l'offre, dans un cadre assurant une exploitation maximum (et donc, également, un rapport de force favorable sur des marchés multiples, le marché du travail étant catégorisé et sectorialisé).

Conséquence :

« Qu'aucun enfant ne sorte du système éducatif sans avoir reçu une formation valable pour un exercice professionnel, doit être un objectif majeur du VI[e] Plan » (p. 38).

2. Un aspect de la crise du système scolaire — qui sert de fondement objectif à l'existence d'un courant réformiste dominé par le P.« C. »F. — concerne précisément l'inadaptation aux débouchés. Cette inadaptation s'analyse en fonction de l'historique du développement de l'éducation en France, qui a servi d'objet référentiel aux luttes politiques — consolidant notamment l'alliance de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie (celle-ci, dans ses velléités de promotion sociale) et neutralisant en partie les aspirations de la classe ouvrière, — en autonomisant relativement le système scolaire par rapport à la stricte logique de la reproduction de la force de travail.

En d'autres termes : une contradiction s'est développée entre l'éducation « conquête sociale » et l'éducation « facteur de croissance ». Le VI[e] Plan vise à une reprise en main du système, favorisée par la crise elle-même — quitte à sacrifier en partie l'idéologie de la promotion sociale par l'Ecole. En s'attaquant à sa manière au problème des débouchés, de l'adaptation aux possibilités réelles d'emploi, il reprend un des thèmes favoris des réformistes, et de ce fait paralyse en partie leur action. Le terrain d'entente s'y prête : il s'agit de répondre « plus parfaitement » à la logique du système capitaliste.

3. Enfin, la crise idéologique — qui affecte particulièrement l'Ecole en tant que principal appareil idéologique d'Etat, où sont inculqués des savoir-faire, mais dans les formes de l'idéologie dominante — appelle à une relative transformation de l'idéologie bourgeoise.

— Dans son contenu explicite d'une part : à l'humanisme traditionnel fait place de plus en plus l'idéologie « économique » de la croissance. Même si, à terme, cette idéologie est incapable de remplacer le corps de valeurs constituées que représentait la forme traditionnelle, elle a pour avantage de s'avancer masquée. Autrement dit : dans les conditions actuelles, l'idéologie bourgeoise fonctionne d'autant mieux qu'elle a l'air de ne plus exister, qu'elle semble se dissoudre dans l'« objectivité » du pur savoir-faire ou (P.« C. »F. *dixit*) de la science pure. Dans le VI[e] Plan, il n'est plus « question » d'idéologie, et une lecture superficielle pourrait laisser penser que la bourgeoisie a renoncé à toute tentative en ce domaine et qu'elle ne se soucie plus que de son intérêt immédiat : l'efficacité économique. En réalité : la « transparence » a, sur ce point, un effet d'aveuglement particulièrement fort.

— Sur le plan du contenu implicite de l'idéologie (sa forme) : la réponse à la crise de la pédagogie est formulée à partir des nouveaux objectifs (formulation elle aussi mystifiante) : puisqu'il s'agit de fournir à chaque enfant une formation professionnelle valable, la nouvelle pédagogie s'appuiera sur des techniques de formation privilégiant un certain type d'initiative et d'« adaptabilité » (« savoir

s'adapter aux conditions nouvelles »), et faisant appel aux thèmes et procédés de la « communication ». On apprend ainsi que :

« Sur le plan des méthodes, sont à développer toutes les qualités d'initiative, et les formules, parmi lesquelles les accès directs à des documentations de toutes sortes, permettant aux enfants de développer leur *adaptabilité* et leur aptitude à l'*autoformation*, elle-même clé de l'*éducation permanente*, qui permettra en particulier de faire face aux phénomènes croissants d'obsolescence des diplômes et de mobilité professionnelle et sociale » (p. 39).

Par conséquent, la mise en avant de l'impératif économique — mobilité professionnelle et sociale — permet de développer une idéologie pratique d'adaptabilité au milieu et aux circonstances, prise en charge par l'enfant lui-même, et qui refoule la réalité de la lutte des classes au même titre, mais de façon nouvelle, que l'humanisme classique.

Il est donc clair que la bourgeoisie cherche à faire de nécessité vertu. L'accentuation nécessaire du rôle économique du système de formation (qui, on le verra, dépasse très largement le fonctionnement des seules institutions scolaires) sert de fondement à une modification — mais non pas une diminution, bien au contraire, — du rôle de ce système en tant qu'appareil idéologique.

Un exemple significatif : dans le chapitre du VIe Plan consacré à la préparation aux activités professionnelles, on peut lire que :

« *Dans toutes les formations sans distinction* doit figurer un certain bagage technique et scientifique — raisonnement logico-mathématique et technologie — nécessaire désormais dans toutes les professions, ce qui réduira la différenciation entre littéraires et scientifiques, entre enseignements généraux et technologiques » (p. 39).

Cette base commune présentée comme un « bagage » technique et scientifique (donc objectif) se désigne à la fois :

— comme un mode de raisonnement qui participe de fait du développement d'une philosophie néo-positiviste — sous couvert de logique mathématique, — philosophie actuellement profondément réactionnaire dans la façon dont elle conduit à appréhender le monde et les phénomènes ;

— comme technologie, c'est-à-dire, dans l'acception du VIe Plan, comme l'idéologie de la technique. L'accroissement du rôle de l'enseignement technologique pour tous se retrouve mentionné dans un chapitre consacré... au « renforcement des bases culturelles », quitte, est-il dit, « à organiser la formation proprement technique en liaison plus directe avec les activités intéressées » !

En bref, la technologie comme idéologie, avec une base philosophique néo-positiviste. Le culte de la technique et de la science, dans la forme (de classe) où elles sont conçues et enseignées, et dans le rôle (de classe) qui leur est assigné, est appelé à prendre, dans l'optique de la bourgeoisie, de plus en plus de poids.

Ce n'est pas tout.

Juste après le passage concernant ce type de formation de base unifiante, on peut lire :

« Ce bagage doit inclure la connaissance du milieu naturel, institutionnel, économique et technologique. »

En d'autres termes : former des citoyens (= connaissance du milieu institutionnel) pénétrés de l'idéologie de la croissance (= connaissance du milieu économique), celle-ci fondée — qui en douterait ? — sur l'essor des sciences et des techniques.

Au lieu qu'elle soit et apparaisse artificiellement coupée de la vie sociale, l'idéologie bourgeoise est, sous une forme spécifique, développée *dans* le procès même d'inculcation des savoir-faire.

II. Prévisions à long terme de la bourgeoisie.

Les prévisions pour 1985 sont significatives des tendances que la bourgeoisie comptait développer de plus en plus.

a) *La formation générale*

« Une priorité sera donnée au maniement des *outils intellectuels de base* en relation avec les conditions effectives d'utilisation et à la connaissance active et concrète des milieux naturel, institutionnel, économique et technique au sein desquels l'enseigné vivra et sur lesquels il devra avoir prise, *en tant qu'individu et en tant que travailleur.* » (Rapport 1985, p. 3.)

La forme spécifique que l'idéologie bourgeoise est appelée à prendre de plus en plus implique :

— Le maintien de sa racine : l'individualisme (ici : dans le rapport individu/milieu) qui se trouve développé dans l'optique de la formation. Individu et travailleur : les deux termes apparaissent sous la forme de leur complémentarité — évidente.

— Une perspective d'insertion dans le milieu qui implique de repenser la rupture théorie-pratique ou Ecole-vie. Les planificateurs insistent sur la « déviation » actuelle, l'encyclopédisme, et montrent que le développement de la nouvelle formation générale appelle une « ouverture de l'Ecole sur la vie ».

Le souci d'adaptation de l'individu au milieu et d'ouverture de l'Ecole sur la vie va entraîner une transformation du système d'enseignement, des fondements pédagogiques, renforçant l'idéologie individualiste. En effet, la meilleure méthode pour saisir, dans sa spécificité, le rapport et la place de tel enseigné dans la société globale, est *l'individualisation de la formation.*

« L'individualisation, non seulement n'est pas incompatible avec le travail en équipe et l'appartenance à des « classes », mais elle les favorise en égalisant les chances et souvent même *les conditionne* en préparant les élèves à une *participation active* » (p. 10).

On ne peut être à la fois plus précis et plus cynique sur le rôle de ce type de formation dans le renforcement de la collaboration de classes !

b) *Formation professionnelle.*

La formation générale de base débouche sur la formation professionnelle, et son essor :

« La formation professionnelle sera en 1985 constamment et partout présente *sur les lieux mêmes et dans les horaires mêmes de travail,* parce que liée à des tâches et des matériels hautement spécialisés et évolutifs, et *l'association des établissements d'enseignement avec les entreprises et les administrations* caractérisera l'ensemble du système éducatif, qu'il s'agisse des formations initiales ou des formations ultérieures » (p. 3).

Evolution fondamentale : la formation, pensée désormais comme processus continu durant toute la vie du travailleur, sera — et est déjà de plus en plus — assurée sur les lieux de travail et prise en charge par les entreprises (avec collaboration syndicale).

Autrement dit : le renforcement du rôle économique de l'enseignement (= formation) *et* de sa fonction idéologique se réalise par une dissolution de son caractère institutionnel et public.

Il est, pour les marxistes-léninistes, plus que jamais nécessaire de se démarquer d'une vision institutionnaliste de l'école, de la confusion entre institution et appareil. Le fonctionnement de l'Ecole (plutôt : de l'appareil de formation) en

tant qu'appareil idéologique d'Etat — pour autant que ce concept reflète la réalité — se réalise sous couvert d'une désinstitutionnalisation et d'une fusion apparente de l'idéologique et de l'économique.

Fusion apparente : en fait, accentuation du rôle de la formation — dans des cadres plus souples et adéquats — en tant que condition de la reproduction de la force de travail et des rapports de production.

c) *La continuité de la formation.*

« Le concept de formation continue et son corollaire, l'éducation permanente, feront disparaître progressivement l'actuelle juxtaposition d'un système d'enseignement initial et d'un certain nombre d'expériences d'enseignements ultérieurs » (p. 11).

Donc : vision d'une formation continue — actuellement déjà mise en place, depuis l'accord professionnel de 1969 et les lois de juillet 1971, à grand renfort de moyens financiers, — intégrant, au lieu de les juxtaposer, deux stades :

1. Le stade de la formation initiale, continuant essentiellement à revenir à l'Ecole et ayant pour contenu la formation générale et professionnelle de base. Mais celle-ci « ne sera qu'une étape ».

2. Les étapes ultérieures, prises en charge par les organismes de formation permanente, et assurant *la subordination de l'étape initiale aux étapes ultérieures.*

La formation continue est donc une succession d'éapes — non pas la vision, analysée par Baudelot et Establet, de l'escalier, mais celle, beaucoup plus actuelle et opérante, de l'éternel recommencement, pour s'adapter au mouvement rapide de la réalité — comme processus sans fin, tiré vers le haut, où chaque étape est nécessaire à l'autre, tout en l'annulant pour partie. (A noter que cette vision correspond à une forme de l'idéologie bourgeoise, dans sa version relativiste et empiriste — forme de plus en plus dominante.)

La mise en place de la formation continue systématise les transformations tendancielles de la pédagogie et de la sélection : abandon du système des examens, individualisation de l'enseignement.

« Le système rigide des examens sera largement remplacé par celui d'unités capitalisables [*noter la convergence avec l'idéologie d'entreprise !*], acquises selon un ordre logique mais assez souple pour s'adapter aux possibilités individuelles. L'individualisation de l'enseignement devient alors, dans la perspective de l'éducation permanente, un *mécanisme personnalisé de perfectionnement continu intéressant une vie*, permettant de revenir « en scolarité » après l'avoir quittée, et au point même où elle a été quittée » (p. 11).

C'est sur cette base que sera assurée la subordination de l'enseignement initial (à l'Ecole), dans la mesure où ces études devront privilégier ce qui peut favoriser la formation continue, et s'alléger au contraire de ce qu'elle pourra ultérieurement apporter.

Par conséquent — et il s'agit là d'une tendance fondamentale, — le rôle spécifique de l'Ecole sera plus que jamais idéologique, dans la forme (formation de base) analysée précédemment, en un double sens :

1. Elle diffusera — dans son contenu à la fois implicite et explicite — une forme spécifique de l'idéologie bourgeoise particulièrement adaptée à l'insertion des savoir-faire, à un point de fausse transparence où l'idéologique semble se dissoudre dans l'économique.

2. Elle assurera la base initiale (mode de raisonnement et d'insertion de l'individu dans le milieu) idéologique, reproduite ultérieurement dans la formation permanente : reproduction de l'idéologie bourgeoise à la fois motivée et dissi-

mulée — à partir d'une nécessité économique objective — par le recyclage ou la promotion professionnelle.

Cette subordination et secondarisation du rôle de l'Ecole dans le procès de formation a pour effet de rendre à la fois possible et nécessaire *la réduction de la durée des études*, préalablement à l'entrée dans la vie active. Cette évolution — que l'on peut déjà saisir à travers des mesures telles que l'établissement du D.E.U.G., — est préparée idéologiquement par la mise en avant de nouveaux critères mesurant le caractère « social » du système éducatif. Ainsi, le progrès des prestations du système éducatif, selon les planificateurs, ne pourra plus se mesurer à l'élévation des taux de scolarisation et à l'allongement des durées d'études initiales, mais au nombre total d'heures d'éducation assurées à toutes les classes d'âge de l'ensemble des habitants d'un pays.

On s'aperçoit alors, pour ceux qui auraient pu douter du caractère « social » de cette évolution (Messieurs les réformistes) que :

« La formation continue ne sera pas en 1985 seulement un facteur de bonheur personnel ou de progrès économique, elle sera l'outil de la démocratie du mérite » (p. 11).

Démocratie du mérite... Terrain où bourgeoisie et révisionnisme ne manquent pas de se rencontrer, à grands renforts de surenchères... Former des spécialistes et, résiduellement, pour les non-méritants, des ouvriers : la transformation du système voudrait renforcer son image de marque, singulièrement ternie, de système unique ! L'homme du XVIIIe siècle réapparaissant...

d) *Formation continue et culture.*

Il serait erroné de penser que le champ d'action de la formation continue se limite au seul domaine de l'enseignement.
En réalité :

« La formation continue affaiblira les distinctions traditionnelles entre enseignement, éducation, culture, formation professionnelle » (p. 14).

Elle fournirait le cadre de regroupement et d'articulation des principaux A.I.E., qu'actuellement on aurait (trop) tendance à penser dans leur distinction et leur spécificité. Ceci est vrai non seulement des contenus implicites et explicites, mais aussi des supports et techniques utilisés (développement de l'audio-visuel, des supports pédagogiques pour auto-études dirigées, etc.).
Bref, en une phrase :

« Bien des modalités d'enseignement prendront des formes souples qu'il sera difficile de distinguer de l'activité culturelle individuelle » (p. 15).

Futur déjà présent. La loi du 16 juillet 1971 sur la formation continue indique clairement : « Entretien ou perfectionnement des connaissances » qui concerne les possesseurs d'un contrat de travail « en vue de maintenir ou de parfaire *leur qualification et leur culture* » (*Informations SIDA*, mai 1972, p. 11). Moyen pour la culture bourgeoise de toucher les masses fondamentales ; en rapport direct avec l'activité productrice.

En conclusion :

« Un programme d'enseignement, qui sera la condition indispensable d'un acte de production, sera à traiter comme une opération de production, et même comme un investissement, du strict point de vue financier et fiscal, comme le serait une dépense de recherche et d'équipement » (p. 15).

Il s'agit, la bourgeoisie ne s'en cache pas, de « mieux valoriser à l'avenir le capi-

tal humain par rapport au capital financier » (VIe Plan, p. 14). Cette valorisation est à prendre en un double sens : économique, dans ce qui la fonde, et idéologique, dans ce qui la conditionne. Elle implique une modification assez profonde des structures de l'appareil de formation, et des modalités du procès qui s'y développe. Toute élaboration d'une stratégie de lutte révolutionnaire dans cet appareil implique qu'on en tienne compte.

Philippe Pakradouni (3 juillet 1973).

La formation professionnelle continue et l'action culturelle.

Introduction.

Dans le cadre de ce que la bourgeoisie appelle désormais la formation (ou l'éducation) permanente, deux niveaux sont à distinguer :

1. Le niveau de la formation initiale, accordée dans le cadre de la période scolaire normale.

2. Le niveau de la formation ultérieure, dite formation professionnelle continue, qui porte sur l'ensemble de la période d'activité des travailleurs, et connaît actuellement un développement sans précédent.

La tendance à l'heure actuelle est à la subordination de la formation initiale à la formation professionnelle continue (voir l'article « L'appareil de formation et les visées de la bourgeoisie »).

Tout aussi importante, bien que plus difficile à saisir, est l'intégration progressive d'une partie de l'action culturelle dans l'appareil de formation. Cette évolution est fondamentale. Elle résulte d'un bilan d'échec que la bourgeoisie a tiré de la politique de « prestige » du ministère Malraux, bilan qui se résume en deux mots : « L'action culturelle ne touche pas les masses ». Elle continue de concerner essentiellement la fraction cultivée de la bourgeoisie, et la petite-bourgeoisie intellectuelle (enseignants, étudiants, etc.). D'où, puisque les masses ne viennent pas à la culture, il faut que la culture aille aux masses...

Il le faut à la fois pour les valeurs, la vision bourgeoise du monde que la culture actuelle véhicule et contribue à reproduire, et pour le système de pratiques, centrées autour de l'« épanouissement individuel », qu'elle met en place (grâce au développement des techniques d'animation, d'autoformation dirigée, etc.). En bref : pour la contribution spécifique que la culture dominante, par son contenu explicite *et* son contenu implicite, apporte à la reproduction de l'idéologie bourgeoise. Et plus particulièrement : à la reproduction de son noyau « dur » : l'individualisme.

En quoi cet objectif — que la culture touche les masses, non plus seulement dans leur temps de loisir, mais aussi dans leur temps de travail — est-il, pour la bourgeoisie, devenu actuel ? Pour une raison simple : la crise de l'idéologie bourgeoise et ses conséquences spontanées immédiates sur les lieux de production : coulage des cadences, développement de l'absentéisme, remise en cause du travail à la chaîne, etc. Mai 1968 a été un sérieux avertissement. La bourgeoisie (et les syndicats) en ont tiré les leçons. Vieille revendication de la C.G.T., tombée plus ou moins dans les oubliettes (seul résultat concret : la loi Astier du 5 juillet 1919 sur l'apprentissage !), le problème de la formation professionnelle est soudain réapparu... en mai 1968. Il figure en bonne place dans le constat de Grenelle :

« ... Le C.N.P.F. et les Confédérations syndicales ont convenu également d'*étudier* les moyens permettant d'assurer, avec le concours de l'Etat, la formation et le perfectionnement professionnels. »

Résultat de cette étude jamais entreprise auparavant : accord national interprofessionnel du 9 juillet 1970, complété par la loi du 16 juillet 1971, aussitôt suivie de son application (alors qu'une loi du 3 septembre 1966 n'avait été suivie d'aucun effet).

En général, on explique cette attention soudaine portée à la formation permanente par des raisons purement économiques : adaptation des qualifications à l'évolution des techniques et des structures des entreprises. Autrement dit, cela correspondrait à un besoin de mobilité accrue de la main-d'œuvre et d'accroissement de la productivité (donc, du taux de plus-value). Analyse juste, mais unilatérale. Elle oublie :

1. Que le système de F.P. a été mis en place dans un contexte de crise prolongée et de montée des luttes. Crise qui posait le problème urgent et fondamental, pour la bourgeoisie, d'un réencadrement idéologique des masses, et notamment de la classe ouvrière.

2. Que les transformations économiques elles-mêmes — l'accélération de la révolution technique et scientifique — sont pour partie une réponse à mai 1968 et au développement des mouvements de grève. Réponse qui s'articule dans deux directions : modification des mécanismes d'exploitation, misant désormais sur l'intensité, grâce à des techniques nouvelles (relâchement relatif, par contre, sur la durée du travail et les effectifs) ; modification de l'organisation capitaliste du travail misant tendanciellement sur la formation de petites unités où les travailleurs auraient plus « d'autonomie » (= ressentiraient moins l'oppression et « participeraient » davantage). Cette modification infrastructurelle implique elle-même une transformation de la forme de l'idéologie bourgeoisie, où trouverait une place plus grande la notion d'initiative de la part du travailleur. Il est fait alors appel au respect de la personne humaine de l'ouvrier (considéré isolément, face à sa machine...), au souci de développer ses facultés créatrices, de rompre avec le caractère abrutissant et monotone de son travail — thèmes qui s'étalent complaisamment dans les revues patronales. En même temps, des expériences sont en cours : de suppression, pour partie, du travail à la chaîne ; de formation d'équipes réduites ; de rotation des postes ; d'élargissement des tâches ; d'horaire à la carte, etc. Bref : les patrons s'aperçoivent que, comme tout investissement bien conçu, l'amélioration des conditions de travail doit se traduire à terme assez bref par une hausse de la productivité et une progression des résultats de l'entreprise. Faire d'une pierre deux coups.

C'est dans ce contexte général qu'il faut replacer la mise en vigueur du système de la formation permanente et le rôle de la culture. Ou, plus précisément : le rôle des thèmes et pratiques qui s'articulent autour de la notion de culture : épanouissement de la personnalité, développement des aptitudes et de la responsabilité, en même temps que conscience — sur cette base — de l'universalité et de l'identité entre les hommes (la culture unifiante par excellence, au-dessus des classes).

1. *Formation professionnelle et épanouissement culturel de l'individu.*

« *En corrigeant les inégalités dont aucune société n'est exempte, la formation professionnelle redistribue les chances et* favorise l'épanouissement des qualités de chacun. » (VI[e] Plan, p. 89.)

Le VI[e] Plan précise explicitement la place de la formation professionnelle : au carrefour des problèmes de l'éducation et des problèmes de l'emploi, « la politique de la formation doit ainsi contribuer à la réalisation d'une société à la fois plus juste et plus efficace et *aider les hommes à y trouver leur place* » (p. 89). Or, curieuse coïncidence, le chapitre relatif au développement culturel emploie des termes identiques :

« Car il ne s'agit pas seulement d'accroître le savoir ni d'affiner l'approche esthétique ; il s'agit, PAR LA CULTURE, *de transformer en profondeur la relation de l'homme avec les milieux où se développe son existence,* ceux par exemple du travail, de l'habitat, de l'environnement ; il s'agit, GRACE A ELLE, de préserver la liberté, en une conjoncture historique menaçante (!), tant pour l'autonomie de l'individu que pour l'harmonie dans la société. » (VI[e] Plan, p. 111.)

Evolution fondamentale de la politique culturelle.

On s'aperçoit que :

1. La culture n'a plus, comme but en soi, l'accroissement du savoir ni l'affinement de l'approche esthétique. Sous des termes voilés, c'est la condamnation de toute une politique culturelle, suivie jusqu'alors, et centrée autour de la notion de Culture (avec un grand C). Il faut que la culture sorte de son ghetto, se départisse de son acception antérieure et restrictive, qu'elle touche les masses, et donc les *concerne directement :*

« Le but poursuivi est d'aider nos contemporains à percevoir la culture, non plus comme un puzzle mais comme un ensemble organique, *non plus comme un phénomène à part mais comme l'élément central de l'activité humaine,* non plus comme un luxe mais comme *l'expression d'un besoin essentiel.* » (VI[e] Plan, p. 110.)

2. La culture a pour but d'adapter l'homme à ses milieux. Elle doit donc le toucher là où il est et par rapport à ce qu'il fait. En premier lieu : dans et pour son travail. Transformer en profondeur la relation de l'homme avec son travail. Autrement dit, sur la base implicite de la reprise du thème de l'aliénation, faire en sorte que l'ouvrier entretienne avec son activité un rapport tel qu'il y trouve un « enrichissement intellectuel (!), moral, spirituel ». La reprise des thèmes idéalistes et humanistes n'est pas ici une phrase creuse. Elle implique de se donner les moyens pratiques d'étouffer la révolte spontanée des masses et de les intégrer à leur « milieu ». La culture se voit dotée, dans cet appel à la collaboration de classe, d'un rôle privilégié. Il n'est pas jusqu'aux syndicats qui ne réclament des « conditions de travail plus humaines » et privilégient le développement d'activités culturelles encadrant le temps de travail.

Rien n'est fortuit dans cette évolution : les pratiques culturelles servent de support aux thèmes idéologiques, et ces thèmes se réinvestissent dans des pratiques, en liaison directe avec l'activité productrice (ce réinvestissement idéologique est supposé être d'autant plus fort que les conditions de travail sont censées se modifier plus « profondément »). *Un homme (un travailleur) cultivé est un homme (un travailleur) adapté.*

3. Enfin, le contexte général qui impose de repenser ainsi l'activité culturelle est clairement désigné : « une conjoncture historique menaçante » = mai 1968 et l'essor des luttes. La culture intervient pour faire fonctionner symétriquement

deux couples : individu/société et autonomie/harmonie. Et refouler systématiquement une vision consciente de la lutte des classes. Tout sera, là encore, question d'inadaptation, donc d'adaptation. Et le moyen n'est autre que le fameux enrichissement intellectuel, moral et spirituel qui, apprend-on, « profite à l'individu pris en lui-même aussi bien que dans ses rapports avec la société ». L'idéologie bourgeoise fonctionne ici à plein — enrichissement individuel dans une société somme d'individus — et, pour ceux qui en douteraient encore, la culture (bourgeoise) y participe pleinement.

Comment faire jouer à la culture ce nouveau rôle, se demande la bourgeoisie ? La réponse est simple — il fallait y penser :

« La politique culturelle devra être articulée d'une manière plus précise et plus solide avec la politique de l'éducation. » (VI[e] Plan, p. 111.)

La boucle est ainsi bouclée : la politique de formation au carrefour des problèmes de l'éducation et des problèmes de l'emploi. La politique culturelle articulée à la politique de l'éducation. Laquelle est liée, *via* la politique de formation, aux problèmes de l'emploi...

Cette articulation de la politique culturelle se réalisera de deux façons :

— articulation avec la formation initiale (Ecole) ;

— articulation avec la formation professionnelle.

Double articulation d'autant plus étroite que la formation initiale est elle-même subordonnée à la formation professionnelle. Le but poursuivi par cette double articulation, explicitement, le même : adapter le travailleur à son milieu.

2. *La culture comme formation et la formation comme culture.*

> « *La formation professionnelle continue a pour objet de permettre l'adaptation des travailleurs au changement des techniques et des conditions de travail, de favoriser leur promotion sociale* par l'accès aux différents niveaux de la culture et de la qualification professionnelle *et leur contribution au développement économique et au progrès social.* » (*loi du 16 juillet 1971, art. 1[er]*).

Pour voir comment le lien est opéré entre l'action culturelle et l'action de formation — non pas de façon abstraite, en tant que l'action culturelle serait, en soi, une action de formation, mais de façon concrète, — il suffit de lire le rapport de la Commission des Affaires culturelles sur la loi du 16 juillet 1971 concernant la formation professionnelle continue.

Ce rapport dresse le bilan d'une série de coupures à dépasser, et notamment la coupure entre l'enseignement entendu comme la transmission d'un savoir théorique et l'enseignement professionnel. Le mot éducation ne doit pas être pris dans un sens restrictif et être considéré comme désignant seulement l'enseignement théorique. Il faut l'entendre comme l'action d'élever un enfant, un jeune homme ou un adulte, de lui donner un ensemble d'habiletés intellectuelles et manuelles qui lui permettent de s'épanouir, de répondre à sa vocation èt de s'intégrer dans la vie économique et sociale :

« Cette notion recouvre bien évidemment celle de culture entendue en un sens bien différent de ce que l'on pouvait concevoir à une époque où les structures économiques et sociales étaient pratiquement immuables (!). »

Et l'on apprend ainsi que la culture est, de même, l'ensemble des connaissances et des aptitudes qui permettent à un individu de se situer, *de comprendre quel est*

le sens de son métier, de sa vie, dans un ensemble social et dans un ensemble de sociétés.

Ce qui est intéressant dans ce rapport, c'est qu'il opère un triple glissement :

1. La notion d'éducation est étendue à l'ensemble de la formation de l'individu.

2. La notion d'éducation recouvre celle de culture.

3. Il s'ensuit que la notion de culture prend un sens nouveau, qui recouvre celui de la notion d'éducation.

La formation permanente va être le lieu privilégié de cette fusion.

3. *Les modalités concrètes.*

Comment l'action culturelle s'inscrit-elle dans la formation permanente ?

1. Intervention directe des appareils dans l'activité de formation. Une enquête détaillée serait à faire sur ce point. Mais on peut établir, d'ores et déjà, de façon descriptive :

a) Que les appareils culturels interviennent dans le cadre de la formation scolaire, notamment — ce qui sera appelé à se développer — à l'intérieur de la tranche horaire des 10 %.

b) Que les appareils culturels interviennent dans la formation professionnelle continue. Un exemple : « Peuple et Culture » consacre désormais 80 % de ses activités à la formation. Et on peut lire, dans un chapitre au titre éloquent (« Vers l'éducation permanente ») du livre de B. Cacérès, *Histoire de l'éducation populaire :*

« L'enseignement secondaire porte en lui le besoin d'une « culture continue » qu'il faut organiser... Notre société a besoin d'une éducation continue, permanente, à tous les âges. Aujourd'hui la culture n'est plus un luxe mais un besoin » (p. 170).

2. Mais aussi et surtout : prise en charge des activités culturelles par l'appareil de formation.

a) Développement d'activités culturelles dans l'Ecole, liées au départ à la mise en place des Foyers socio-éducatifs (ciné-clubs, etc.).

b) Et dans la formation professionnelle continue, sous dépendance du patronat et de l'Etat, et contrôle des Comités d'entreprise.

Le système est trop récent pour qu'il soit encore parfaitement mis au point et rodé. Un moyen cependant pour saisir ce qui se prépare est d'étudier comment est conçue la formation... des formateurs (profession promise à un grand avenir !). Michel Le Houx, professeur à la Direction de la Formation de l'Association Nationale pour la Formation Professionnelle des Adultes (AFPA), indique, « à l'intention des formateurs » :

« En matière de formation, nous nous trouvons en présence de deux situations possibles.

Pour des raisons diverses qui tiennent aux personnes, à la situation du moment, aux objectifs, il n'est possible d'envisager qu'*une adaptation ou un aménagement du comportement personnel dans l'exercice d'un métier.*

En d'autres circonstances privilégiées (!), le formateur pourra contribuer *à une modification de la personnalité,* c'est-à-dire des schémas mentaux aussi bien que des attitudes psychologiques : c'est l'homme en tant que tel, et non plus seulement comme fonction, qui est concerné. » (*Informations SIDA*, n° 217, p. 27.)

Dans les deux cas, l'objectif idéologique poursuivi par la F.P. est clairement

désigné (à l'intention des formateurs !). Suit une série de recettes, pour atteindre cet objectif, recettes analysées sous la rubrique « Comment atteindre l'objectif de toute formation, c'est-à-dire acquérir des comportements ajustés ? ».

Et le critère de réussite de la formation est « la prise en charge active que le formé doit faire de lui-même ». L'action culturelle a sa part à prendre dans cette « réussite ». Non seulement au niveau des contenus, mais aussi au niveau des méthodes qu'elle a expérimentées (animation, utilisation circonstanciée de l'audio-visuel, etc.), qui se révèlent beaucoup plus efficaces que l'enseignement traditionnel pour faire en sorte que « le formé se prenne en charge lui-même ». Autrement dit, que l'ouvrier assume sa condition d'exploité !

Conclusion.

Dans l'optique de la bourgeoisie, l'action culturelle a un avenir certain dans la formation permanente. Toutefois il s'agit là d'une solution de dernier recours, à double tranchant. Quelle que soit la forme abâtardie de la culture bourgeoise susceptible de passer dans ce réseau, elle véhicule une conception individualiste du monde, profondément étrangère à la condition ouvrière, à la situation concrète vécue journellement. L'importation de cette culture dans les lieux de travail et pendant les horaires de travail (même sous forme de congés-formation) est lourde de contradictions. L'existence de ces contradictions — sur lesquelles il faudrait enquêter — peut être la base d'une action révolutionnaire efficace à l'intérieur d'un système nouvellement mis en place, mais auquel la bourgeoisie suspend, pour une bonne part, la survie de sa domination.

Philippe Pakradouni.

Annexe : données chiffrées sur la F.P.

Il n'existe pas de données chiffrées d'ensemble sur la formation professionnelle, compte tenu de la diversité des réseaux. Toutefois, pour donner une idée :

1. *Financement :*

Le financement est assuré de deux façons : d'une part, les entreprises de plus de 10 salariés doivent consacrer un minimum de 0,8 % des charges salariales à la F.P. (pourcentage qui atteindra 2 % en 1976) ; d'autre part, l'Etat finance lui-même une partie de la F.P. sur budget spécial.

Pour ce qui concerne *uniquement* la part de l'Etat : le montant des crédits de fonctionnement, qui étaient de 1215 millions de francs en 1971 et de 1497 millions de francs en 1972, doit passer à 1752 millions de francs en 1973, soit une augmentation de 17 % par rapport à l'année précédente et de 45 % en deux ans !

Si l'on ajoute, pour l'enveloppe 1973, aux coûts de fonctionnement, les crédits d'équipement, cela représente 2078 millions de francs : 2 milliards de francs actuels.

2. *Effectifs :*

Si l'on tient compte uniquement des effectifs des stagiaires en formation dans les centres publics — ou dans les centres privés ayant bénéficié du concours de l'Etat — les chiffres sont les suivants :

1969	1970	1971	1972
808 800	939 000	1 034 000	1 055 000

On arrive donc à plus d'un million, compte non tenu de la part croissante prise par les centres privés, sous contrôle des entreprises, collectant les 0,8 %.

Critiques.

L'expérience en intérieur
(*Le Dernier Tango à Paris, La Grande Bouffe, La Maman et la Putain*).

Deux films au moins, sortis dans le circuit « grand public », ont donné lieu récemment (dans le courant de l'année) à des prises de parti violentes et opposées, les unes fascisantes, dans le courant d'« Ordre Moral » néo-pétainiste représenté électivement, depuis les élections, par le triangle Royer-Druon-Galley (officieusement par des journalistes du type Jean Cau, etc.) ; les autres libérales, dans le courant de l'« Union de la Gauche », avec *Le Nouvel Observateur* et *Pariscop* pour porte-flambeaux journalistiques de la liberté d'expression et des mœurs.

Il s'agit, on l'aura compris, du *Dernier Tango* et de *La Grande Bouffe*. Ajoutons un autre sélectionné de Cannes, plus discret et plus avant-gardiste à la fois (et infiniment plus talentueux), mais qui s'est trouvé plus ou moins englobé dans le scandale que les deux autres, à deux ou trois mois de distance, ont suscité : *La Maman et la Putain*. Ces trois films font après tout de la « dégradation de la personne humaine », sinon l'apologie, du moins, si on les voit avec l'œil du pouvoir, leur sujet.

Réaction contre libéralisme, donc.

Nous n'avons pas lu, en revanche, de point de vue marxiste-léniniste sur ces films ; de vagues tentatives freudo-matérialistes (?), à propos du *Dernier Tango*, mais c'est tout. Or ces films, qui mettent en jeu pour la première fois depuis, disons, *L'Age d'or* (qui fit également scandale) de façon non naturaliste, un matériau sexuel et excrémentiel littéral (le célèbre beurre, tampax, merde, vomi, foutre : chaîne des objets « impraticables » — *cf.* Baudry, « Figuratif, matériel, excrémentiel », in *CdC* n° 238-239... — objets *a* anals) se veulent des reflets critiques du mode de vie, si l'on peut dire, bourgeois et petits-bourgeois ; reflets crépusculaires de la conception bourgeoise du monde.

A une approche qui donnerait à la psychanalyse une importance théorique hégémonique, ces films ne proposeraient en effet, de façon autonome, qu'une aventure des objets *a*, avec la mort du sujet pour en sanctionner la chute (« hors de la chaîne signifiante », bien sûr). *La Grande Bouffe* est tout particulièrement susceptible d'une telle interprétation : *cf.* les seins de gélatine qu'Andréa Ferréol, la mère mortifère, offre pour dernier repas à Philippe Noiret, et que celui-ci mange en contemplant une photographie en médaillon représentant sa nourrice en train de lui (lui bébé) donner le sein. L'objet *a* « présentifié sur un plat », c'est plus que clair (pour quiconque a lu quelques lignes de Lacan, s'entend ; le discours freudien classique peut évidemment aussi y trouver son compte), et pour que ça le soit davantage encore, Noiret meurt après avoir englouti *un* sein (*le* sein).

Or, ce type d'« interprétation » est tout à fait satisfaisant pour l'esprit (nous en savons quelque chose), puisqu'il revient à transposer sur « une autre scène »

logique les événements fictifs dont la faible cohérence apparente doit dérouter le premier (spectateur ou critique) venu. En dernière analyse, le critique est tout fier d'avoir donné sa place à chacun : la maman, le papa (absent), le sujet et ses objets *a*, repérables à travers ceux, fictifs (signifiants) que dispose la mise en scène. Et il peut critiquer les personnages, le metteur en scène : refoulement, dénégation, clivage, castration. Mais au bout du compte, on n'a jamais gagné qu'un effet de maîtrise (avec dénégation, bien sûr : la maîtrise, quelle horreur !) et un supposé savoir. Quant à l'objet, le film, on l'a « transformé », sans doute, mais transformé en quoi ? en savoir. Un savoir sans aucun intérêt pratique, qui place le lecteur en position d'analysé (ou d'analysant, ou -sand, comme on voudra), ou plus exactement en situation de rumination psychanalysante imaginaire, aliénation totale. En bref, c'est pratiquement d'abord (division du travail) que la critique psychanalysante est une critique bourgeoise : qu'il y ait là une responsabilité théorique de la psychanalyse elle-même, est une autre histoire.

Ce que veut ignorer la critique psychanalysante, c'est le *contexte*, considéré comme asymbolique et censurant (*cf.* Barthes, *Tel Quel* 47). Or ce « contexte », c'est simplement la lutte des classes : le texte, avec ou sans auteur, reflète en dernière instance une position dans la lutte des classes ; celle-ci n'est nullement asymbolique, mais elle nous permet d'arranger autrement les symboles (les signifiants, les figures...) : tampax ou vomi peuvent être aussi considérés sous l'angle économique et utilitariste, après tout, pourquoi pas ?

L'une des questions que posent ces films est, en effet : qu'est-ce qui, aujourd'hui, donne à la merde, aux menstrues, au vomi, une dignité, et pour mieux dire une valeur d'échange poétique, puisqu'il est assez clair que c'est pour leur modernité poétique que ces « objets » sont utilisés, parlés, montrés dans ces films ? Ceux-ci prétendent-ils à autre chose en effet (oui, peut-être le *Dernier Tango*, le plus « romantique », c'est-à-dire le plus prétentieux et le moins intelligent des trois) qu'à annoncer la présence de plus en plus forte, au titre d'objets d'échange ou au moins de communication, des *déchets* dans la sphère de circulation des marchandises où la bourgeoisie s'efforce à la maîtrise ? La société de consommation, c'est bien connu, est celle des déjections : capsules, bouteilles en plastique non consignées, kleenex, slips fmr, tout « se jette » ; le pop-art s'était déjà, il y a dix ans, fait le héraut de cette dernière épopée de la marchandise. Objets *a* : ce qui se jette, paradoxalement, on le retrouve partout, ça « revient », ça reste, ça hante. Capsules tordues, fonds de bouteilles, kleenex usagés, quickies, restes épars, cette montée des déchets doit s'accompagner, semblent nous dire les films dont nous parlons, d'une montée de l'*indifférence*. Inutile d'insister sur le Bertolucci, qui appuie lourdement, thématiquement, sur les effets d'« indifférence » de Brando, en lui donnant une caution romantique et « athéologique » (*We don't want your fucking God here !*) assez grotesque. Le film de Ferreri est comme le mime de cette indifférence philosophique, ataraxie pyrrhonienne [1], apathie sadienne ou comme on voudra, dans laquelle la mort doit intervenir comme un acte mécanique de production-consommation, le corps, au prix d'une boursouflure ou d'un effort derniers, se transformant en viande qu'on met dans la chambre froide, tandis que la viande de consommation s'entasse dans le jardin, dans la poussière, la terre... Dérisoire parodie, sur le mode plastifié oral de la bourgeoisie décadente, des *120 journées de Sodome* qui célébraient, elles, la fin de l'aristocratie. Quant à Eustache, cette « indifférence » des personnages est certes critiquée par lui, dénoncée comme fausse indifférence ou indifférence subie, mais d'un point de vue beaucoup plus profondément aristocratique, du point de vue d'une indifférence impossible, suprême, flaubertienne [2]. Il est certain que le « scandale » que ces films ont suscité a moins trait à l'usage artistique des déjections qu'à l'« indifférence » à laquelle s'efforce plus ou moins bien d'atteindre la mise en scène de ces déjections. Bataille avait déjà montré dans son *Manet* que le scandale de l'Olympia tenait moins à la « vulgarité » de la touche ou du modèle, comme on l'avait dit à l'époque, qu'au silence, à la matité,

1. Un jour qu'il se trouvait sur un bateau pendant une tempête, Pyrrhon montra à ses compagnons tout tremblants un cochon qui gardait toute son indifférence et continuait tranquillement à manger, et leur dit : « C'est dans cette ataraxie que doit aussi demeurer le sage » (*Diogène Laërce*, IX, 68). « Assez bonne anecdote sur les sceptiques », annote Lénine dans les *Cahiers philosophiques* (à propos de l'*Encyclopédie de Hegel*, Ed. Sociales, p. 247).

2. Si, dans cette attitude de retranchement hautain et « énigmatique » des auteurs par rapport à l'œuvre comme produit social, Ferreri est le plus agressif et le plus « paradoxal » (un cinéaste peut tout faire, sauf la révolution, proclame-t-il, comme si on lui avait jamais demandé de faire la révolution), le plus hautain est le plus humble en apparence : à François Maurin agacé par le dandysme de Léaud et qui, dans *L'Humanité*, reproche à Eustache d'en faire un personnage « au-dessus de la mêlée » (il ne dit pas de la lutte des classes), Eustache répond doucement que, pas du tout, « il est *au-dessous* de la mêlée », ce qui ne peut évidemment que clouer le bec à l'interlocuteur. On se demande si Eustache ne s'est pas inspiré ici d'une bande de *Charlie-Hebdo* assez ancienne, dessinée par Gébé et donnant aux citoyens qui n'ont pas les moyens d'être « au-dessus de tout soupçon » des recettes pour être définitivement *au-dessous* de tout soupçon.

à l'indifférence que cette peinture, au milieu de la grandiloquence officielle, manifestait. Cette « indifférence », en effet, ressemble à une mise à nu de ce que la bourgeoisie s'efforce toujours de masquer derrière une phraséologie vide et qui a cessé, depuis longtemps, de tromper la petite-bourgeoisie intellectuelle : que ne comptent pour elle que les rapports marchands et les rapports d'exploitation, que toute forme d'« idéal » lui est étrangère (tout ce qui cimentait idéologiquement la société féodale, elle l'a noyé dans les eaux glacées du calcul égoïste).

Si les films dont nous parlons réussissaient vraiment à manifester une telle « indifférence », il n'y aurait rien à ajouter : sauf que nous nagerions en pleine métaphysique. C'est que l'indifférence en question est en effet un leurre, une indifférence entre guillemets [3], une pirouette métaphysique de la petite-bourgeoisie. Un point de vue prolétarien la désignerait de son vrai nom : l'égoïsme. Eustache, à cet égard, est le plus lucide [4] : Léaud dans le film manifeste, tout au long du film, la « certitude de la débilité de tout ce qui l'entoure », mais cette attitude ne tient pas, il craque ; Françoise Lebrun et Bernadette Laffont, les deux termes de sa petite contradiction familiale, mettent à nu ce qu'il est en fait : un pauvre mec avide d'être « reconnu » et aimé exclusivement, incapable du moindre don (évidemment, nous « signifions » ici trop fort : le fond éthico-psychologique du fim ne pointe jamais avec cette évidence, les trois personnages aliénés les uns aux autres dans le triangle de fer de l'« amour » bourgeois se critiquent mutuellement, mais toujours comme en biffant leur propre discours par un comportement qui, s'il ne l'annule pas, le mine, le surcharge, le désole).

L'égoïsme. Tous ces personnages s'enferment : en apparence, mise à l'écart du monde, attitude de repli mortel, sacré, tragique. L'appartement délabré de Bir-Hakeim-Passy, où Brando et Maria Schneider font l'amour [5], la chambre de bonne de Françoise Lebrun et le deux-pièces de Bernadette Laffont, d'où les personnages ne sortent que pour se retrouver au Flore ou au Buffet de la gare de Lyon, monde clos à l'intérieur d'un monde « de deux cents personnes » (flippé : « ce mot d'une saison et de deux cents personnes », dit Léaud), la maison de Boileau où, après avoir symboliquement refusé l'offre (dont on ne nous dit pas la nature) d'un diplomate chinois [6], s'enferment Piccoli, Noiret, Tognazzi et Mastroianni, deviennent des lieux de « consumation » érotique. Bertolucci et Eustache au moins font explicitement référence à Bataille ; le premier en déclarant ingénument à je ne sais quel interviewer que le beurre du *Dernier Tango* joue un rôle analogue à l'œuf de l'*Histoire de l'Œil* ; le second en faisant raconter à Léaud avoir vu graffité dans les W.-C. du Flore : « Ma rage d'aimer donne sur la mort comme une fenêtre sur la cour », citation pour les initiés avec, peut-être en intertexte, une allusion cinéphilique à Hitchcock. Mais précisément, cette phrase donne la mesure de la « dépense » mise en scène dans ces films ; la fenêtre est absente, et la cour. En réalité, les personnages ne font que pousser à son comble le mode de vie cloisonné et répétitif de la bourgeoisie (la répétition est aussi un trait commun de mise en scène de ces trois films, Eustache se révélant là encore, et de très loin, le plus fort), que radicaliser la conception bourgeoise du monde. Les auteurs d'ailleurs ne l'ignorent pas, sauf peut-être Bertolucci : ils tirent leur force de produire un point de vue double, un sujet clivé, le dérisoire-comique-sordide étant aussi sublime-tragique-lumineux ; Dieu est un porc et inversement. Si l'on n'adopte pas un point de vue de classe sur cette métaphysique du « double », sur le contenu idéologique de ces fictions, on peut parfaitement se satisfaire de cette fausse dialectique très à la mode. La petite-bourgeoisie intellectuelle se rassure ainsi — en désignant métaphoriquement la mort et la pourriture de la bourgeoisie à partir d'un point d'excès « impossible », — sur sa propre pérennité transhistorique : *elle* maîtrise le « deux » qui divise l'un, la contradiction dans le formalisme du « geste double ». Mais elle ne peut se conforter dans l'illusion de cette maîtrise qu'à oublier son caractère de classe, c'est-à-dire sa position dans les rapports de production d'où procèdent *tous* les gestes (de consommation, de déjection, de loisirs divers) par lesquels elle tente de saisir son identité en

3. L'indifférence comme attitude métaphysique (comme toutes les attitudes ou *positions* métaphysiques) ne se *présente* jamais, elle se mime. On peut disserter là-dessus à l'infini ; c'est du reste ce que font certains.

4. Politiquement le plus lucide ? L'ami de Léaud, sur lequel celui-ci règle son comportement, ses idées (grandiloquentes et débiles, comme le lui dit, dans la dernière partie, Françoise Lebrun), est, presque explicitement, un fasciste (il s'entoure d'ouvrages sur le nazisme, se vante d'avoir dérobé un fauteuil d'infirme, etc.). Il y a dans ce personnage une part de procovation : dans la mesure où les idées progressistes sont en vogue, j'en prends le contrepied, car je n'aime pas le conformisme quel qu'il soit, le grégarisme et, en définitive, je hais la foule (= je crains le peuple). Mais il y a là, aussi, une vieille tradition intellectuelle, dont en partie Eustache est l'héritier : prolongement des Drieu, des Céline. Malgré son aspect critique, ce film est profondément réactionnaire (*cf.* aussi le traitement des femmes : moins la misogynie de Léaud que le familialisme dont Françoise Lebrun se fait le porte-parole, éthylique et larmoyante, à la fin du film).

5. Jeu de mots assez lourd sur la « maison close »...

6. La séquence appelle l'interprétation : nous mourons, le nouveau ne nous intéresse pas. Le diplomate chinois est du reste plutôt poussiéreux, un doux vieillard ancien style.

dehors de la pratique sociale, au-dessus (ou au-dessous) des classes, dans un pur cosmos à l'image étriquée de l'univers bourgeois et petit-bourgeois. Ce qui veut dire qu'il lui faut refouler, de l'image qu'elle donne du monde, le monde du travail, c'est-à-dire des travailleurs, dont la pression, la lutte, la volonté de prendre de plus en plus de pouvoir, et bientôt celle de prendre le pouvoir (perspective que la petite-bourgeoisie intellectuelle pressent mais qu'elle vit, à travers de telles œuvres du moins, comme fin de l'histoire, crépuscule), donnent seules un sens à cet enfermement, à ce repliement étriqué que l'on veut magnifier comme consumation, dépense, excès. Nous voulons dire qu'en dernière analyse, ce ne sont pas les personnages de ces films qui sont étriqués, castrés, sinistres, mais la conception du monde, le « sujet » si l'on veut, que ces films reflètent.

Pascal Bonitzer.

Et c'est pas triste ?

(L'An 01, Themroc)

A côté du cinéma « politique-réaliste » qui se renforce en France aujourd'hui, et qui met en avant l'analyse de phénomènes d'oppression ou de répression liés au développement de l'impérialisme en déclin, soit à des fins de dénonciation précise (*Etat de siège*, *cf.* dernier numéro), soit, de façon infiniment plus démagogique, pour donner à ces démontages l'aspect d'un discours risqué, lequel n'est là en fait que pour renflouer des suspenses de deuxième ordre (*L'Attentat*), se développe un courant de films utopistes ou fabulants, d'inspiration anarchisante, mettant l'accent sur un « ralbol » individuel plus que collectif (ou ne pensant le collectif que comme addition d'individus), dont les tendances idéologiques qu'il reflète et les effets immédiats, pour ambigus qu'ils soient, méritent l'attention.

Le choix de la fable et de l'utopie — même lorsqu'ils ne sont pas assumés comme tels [1] — révèlent un *désir de positivité* et, le plus souvent dans la confusion, la volonté de sortir du « réalisme critique », de trouver une *issue* : rejet de la négativité dans laquelle se cantonne le cinéma « intellectuel » idéologiste (*Saint Michel avait un coq*, ou *Valparaiso* : mais la lutte et la révolte sont radicalement absentes de ce produit révisionniste et mondain), couper court au démontage interminable des valeurs dominantes pour en affirmer d'autres : le dialogue, la fête, le plaisir, la communauté, des rapports humains enfin rendus à leur « transparence », etc. Disons-le tout de suite, il y a quelque chose de vivant, de réconfortant (du moins dans un film comme *Themroc*, dont le potentiel offensif tranche sur les dénonciations apitoyées des constats politiques naturalistes, et même sur le pacifisme de *L'An 01*) dans ce désir de positivité et dans la demande d'une adhésion pleine de la part du spectateur, s'effectuant tout de suite au niveau du référent [2].

1. Dans *L'An 01* en particulier on assure vouloir se situer dans l'opérable de l'histoire immédiate, du côté du besoin et non du désir.

2. Malheureusement pour cette adhésion, ces films se révèlent incapables de penser de l'intérieur du circuit leur différence, c'est-à-dire justement les nouvelles bases de leur rapport au spectateur : il y a une critique du spectacle « aliéné » dans *L'An 01* qui semble oublier que le film lui-même obéit à ses lois. Et chez Faraldo, l'enjeu politique est masqué par une provocation trop systématique.

Dans *Themroc,* la violence du sujet n'est pourtant jamais prise dans un discours politique explicite : un ouvrier rompt d'un coup avec sa vie d'esclave : il quitte l'usine, rompt avec sa cellule familiale, passe du langage articulé aux cris, rugissements, borborygmes, instaure d'autres usages et coutumes sociaux. Les forces répressives seront impuissantes à le combattre, et il suscitera au contraire aussitôt des émules. On reconnaît là un certain nombre de thèmes essentiels et privilégiés de la révolte spontanée de la jeunesse, et pas seulement intellectuelle [3] :

— le refus violent de l'exploitation, et de l'oppression capitaliste sur tous les aspects de la vie, matérialisé par l'insubordination, le refus du travail, l'absentéisme, etc. ;

— le sentiment diffus du personnel d'encadrement et des « représentants » syndicaux comme instruments de répression de tout mouvement de révolte ;

— la conscience partielle des divisions introduites et renforcées au sein du peuple par la bourgeoisie et ses alliés pour asseoir sa domination. La meilleure séquence de *Themroc,* celle du vestiaire dans l'usine, en est un bon exemple ;

— l'aspiration à « changer la vie », ici et maintenant, sans attendre, antagoniste à l'ordre capitaliste et à la « patience » révisionniste (pas toi, pas ici, pas maintenant) ;

— l'antifamilialisme, la révolte contre le père (courant particulièrement fort, lui, dans la petite-bourgeoisie intellectuelle). Dans *Themroc,* le père manque, Themroc est fils et frère ; la mère sera rejetée, abandonnée à ses hoquets, hors du nouvel habitat. Dans *Bof,* déjà, le père avait tué la mère sans perdre l'estime du fils, et la femme légitime était partagée. La possibilité de révolte de Themroc lui vient de ce qu'il n'a jamais intériorisé la « Loi ». Pas de désir refoulé, de castration, de manque, de culpabilité, d'Œdipe. La Loi est dans un permier temps subie, avant d'être envoyée en l'air. Chez ceux qui imiteront Themroc, les choses seront plus ambiguës : ils subissent effectivement la répression de multiples pères. Themroc leur servira de modèle et de guide : tous ces pères, une fois bafoués, ne se relèveront pas.

3. Thèmes qu'on retrouve aussi dans *Bof* et *L'An 01* (et aussi à l'état factice dans les films qui exploitent sans scrupule le genre).

Ce discours antirépressif trouve l'une de ses formes théoriques les plus élaborées aujourd'hui dans *L'Anti-Œdipe.* Là aussi, tout se passe au niveau du sujet : « La répression a précisément besoin du refoulement pour former des sujets dociles et assurer la reproduction de la formation sociale » (p. 140). Il suffit donc de réagir contre son propre désir refoulé pour faire sauter les barrières de la répression sociale intérieure, mais aussi finalement extérieure. D'ailleurs : « Quoi qu'en pensent certains révolutionnaires, le désir est dans son essence révolutionnaire — le désir, pas la fête — et aucune société ne peut supporter une position de désir vrai sans que ses structures d'exploitation, d'asservissement et de hiérarchie soient compromises » (p. 138). Miou-Miou, quand elle se touche, ferait donc aussi branler les structures d'exploitation ? Les propos de Deleuze et Guattari, tout comme le film, amènent la même question : de quelle révolution s'agit-il ? Qu'y a-t-il de commun entre le concept de révolution ici employé (l'essence révolutionnaire) et le concept marxiste-léniniste de révolution dans une formation sociale donnée ? La démarche est parfaitement ambiguë et erronée : elle applique le concept de révolution — issu du champ politique — dans la psychanalyse (en l'absolutisant) tout en s'en servant pour marxiser rétroactivement ce discours. Peut-on d'ailleurs passer sans problème — dériver — du sujet individuel du désir (le sujet avant transformation de *Themroc,* celui qu'appréhende la psychanalyse bourgeoise et que Kristeva définit comme sujet unaire, assujetti à l'organisme social de par sa soumission au nom du père, à la Loi [Le sujet en procès, *Tel Quel,* 52]), au membre, défini par ses besoins, de la collectivité (l'atome en relation avec d'autres à l'intérieur d'un procès objectif du marxisme), que l'on utilise ou non sa forme intermédiaire : « le sujet en procès » ? Althusser est net sur ce point : « Les individus-agents agissent donc toujours dans la forme de sujet, en tant que sujets. Mais qu'ils soient nécessairement sujets ne fait pas des agents des pratiques

sociales-historiques *le,* ni *les* sujets de l'histoire (au sens philosophique du terme *sujet de*). Les agents-sujets ne sont actifs *dans* l'histoire que sous la détermination des rapports de production et de reproduction, et dans leurs formes. » (*Réponse à John Lewis,* p. 71.)

Cela revient, sans cela, à faire dépendre l'analyse politique d'une problématique du sujet pour laquelle le concept de vérité est entièrement pris dans le couple conscient/inconscient (laissons pour l'instant de côté le « sujet en procès »). Que l'on rénove cette problématique en débordant l'image du sujet du cadre réactionnaire que conservait pieusement, sous couvert de fatalité, la psychanalyse bourgeoise, ne change absolument rien à l'affaire. Il est certainement juste, psychanalytiquement *et* politiquement, de jouer, comme le font les auteurs, les « flux déterritorialisés du désir » contre le surmoi, la schize contre le signifiant, et de renvoyer Œdipe au diable, mais ça ne remplacera jamais, ni un discours politique (le discours marxiste, par exemple), ni des pratiques concrètes de lutte dans la société. C'est pourquoi il est impossible de suivre Deleuze et Guattari quand ils incluent le désir dans l'infrastructure [4].

Déporté entièrement hors de son champ de référence, le concept marxiste d'infrastructure est ici utilisé de façon purement analogique et ne peut dès lors plus avoir qu'une valeur métaphorique. Son application au désir permet en tout cas de prévenir toutes objections en faisant prendre la démarche du livre pour matérialiste.

Ainsi, de même, dans *Themroc,* le rapport d'exploitation ne se renverse pas, il se *nie* dans la transgression des tabous de la société répressive : Themroc pratique l'inceste avec sa sœur (et la polygamie), se nourrit de chair humaine, nie le travail et la famille comme valeurs, refuse le langage articulé. Cette transgression équivaut à un sacrilège : affirmer le désir face à la Loi, c'est rompre l'enchantement qui soumettait les hommes à cette Loi, c'est sortir du couple oppresseurs/opprimés. Et de fait, les forces de l'ordre ne peuvent rien contre lui (il respire avec délectation les grenades lacrymogènes).

Mais cette destruction des règles sociales s'accompagne d'une reconstruction : autour de *Themroc* se constitue une nouvelle communauté, elle-même aussitôt imitée (alors que dans *Bof,* la cellule nouvelle restait marginale). Ainsi le passage, comme dans d'autres utopies d'inspiration anarchiste, est pensé sur le mode du basculement. On passe d'un état à un autre, du statut d'exploité à celui d'homme libre (dans *L'An 01,* c'est une décision collective qui fait démarrer la nouvelle société, en somme sur un principe de communauté autarcique élargi). Inutile de s'étendre sur l'idéalisme suffisamment dénoncé de cette attitude qui évacue ce qui fonde l'exploitation : l'organisation économique de la société capitaliste (il est significatif que les « revanchards », dans *L'An 01,* ne soient pas la bourgeoisie déchue mais des porte-parole particulièrement « aliénés » de la majorité téléspectatrice et silencieuse). D'ailleurs il n'y a plus ni bourgeoisie ni prolétariat, mais seulement des sujets à qui le surmoi social dicte les investissements inconscients qui leur justifient telle ou telle position dans la société. L'usage ici fait du concept d'aliénation se construit donc entièrement contre celui d'exploitation pourtant déterminant : « Les individus humains ne sont pas des sujets 'libres' et 'constituants' au sens philosophique de ces termes. Ils agissent dans et sous les déterminations des *formes d'existence* historique des rapports sociaux de production et de reproduction (procès de travail, division et organisation du travail, procès de production et de reproduction, lutte des classes, etc.). » (*L. Althusser, Réponse à John Lewis,* p. 70.)

— Autre thème du spontanéisme présent dans *Themroc* : la méfiance à l'égard du langage. Le langage serait du côté de l'ordre et ne profiterait qu'au « Système » [5] ; c'est aussi contre lui qu'on devrait se battre.

Dans le film, la langue parlée par les protagonistes est incompréhensible. Themroc lui, ne pratique pas cette langue et se contente de cris inarticulés. On ne

4. « Il y a un investissement libidinal inconscient du champ social, qui coexiste mais ne coïncide pas nécessairement avec ce que les investissements préconscients « devraient être ». C'est pourquoi, lorsque des sujets, individus ou groupes, vont manifestement à l'encontre de leurs intérêts de classe, lorsqu'ils adhèrent aux idéaux et aux intérêts d'une classe que leur propre situation objective devrait les déterminer à combattre, il ne suffit pas de dire : ils ont été trompés, les masses ont été trompées. Ce n'est pas un problème idéologique de méconnaissance et d'illusion, c'est un problème de désir, *et le désir fait partie de l'infrastructure.* Les investissements préconscients se font ou devraient se faire suivant les *intérêts* de classes opposées. Mais les investissements inconscients se font d'après des positions de *désir* et des usages de synthèse, très différents des intérêts du sujet qui désire, individuel ou collectif. » (P. 124.)

5. Le film est d'une grande cohérence à ce niveau et dégage de façon logique et forte sur le plan du désir socialisé les conséquences du refus du Père symbolique. La perte du langage, la régression au stade préverbal peut être lue comme remontée jusqu'au refoulement originaire, instituteur de la censure d'ordre social. Néanmoins, la valeur transgressive de ces éructations est dévalorisée par le langage qu'elles rejettent, auquel est dénié toute positivité, tout rapport vivant et dialectique à l'histoire. On retombe en fait dans la méfiance spontanéiste à l'égard de tout langage, conçu comme « idéologique » de part en part et entièrement cloisonné dans la superstructure.

confondra donc pas les deux modes d'expression : le premier est une langue, il en possède la double articulation qui fait justement défaut au second. Ainsi, face au langage des autres, langage absurde, impersonnel, inutile (nous ne dirons pas vide de sens, le sens étant justement l'exclu du système de référence), Themroc s'approprie un langage justifié par sa *valeur :* le rejet.

Le film joue l'énonciation contre l'énoncé, le rejet contre la dialectique (mais aussi la violence contre la négociation). Ce qui disparaît complètement ici à la suite du langage, c'est le rôle de l'idéologie dont le concept de désir permet effectivement de faire l'économie : soit le désir est trompé au départ et suit alors, par exemple, la pente des intérêts économiques du pouvoir, soit il devient désir vrai et prend un sens directement politique. Ce qui est caractéristique du point de vue petit-bourgeois incapable de penser la base matérielle de l'idéologie et sa place réelle dans les rapports de production. Ainsi dans le film de Yanne, *Moi y'en a vouloir des sous,* l'oncle du héros, dirigeant C.G.T., ne cesse-t-il de répéter à ce dernier qu'il est traître à ses origines (la classe ouvrière) puisqu'il travaille « pour les bourgeois », ce qui est une vision étroitement économiste de la société (qui s'aveugle sur la collaboration de classe toujours à l'ordre du jour pour la bourgeoisie, et qui fait donc abstraction de la position de classe) où les individus sont rigidement déterminés par leur appartenance de classe (les exploités luttent contre les exploiteurs, et seule la déloyauté explique les trahisons). Si la révolution n'éclate pas, c'est parce que les syndicats qui représentent les ouvriers sont sur les règles du jeu du capitalisme et ont les mêmes intérêts économiques que les bourgeois. Mais qu'est devenue l'idéologie ? Il semble qu'elle n'existe pour Yanne que sous la forme écœurante du discours le plus entravé : la phraséologie. Laquelle est d'ailleurs l'apanage exclusif des « gauchistes » pour qui elle a une fonction mi-incantatoire, mi-magique. Derrière cette phraséologie de gauche que nous ressert jusqu'à la nausée le cinéma petit-bourgeois (il y a toujours un « gauchiste » de service aujourd'hui dans le cinéma français) réside la seule conception accessible à la petite-bourgeoisie de l'idéologie : c'est le discours doctrinaire (« les » idéologies, traditionnellement opposées à l'objectivité). Systèmes redoutables (débouchant immanquablement sur le nazisme ou le stalinisme) qu'il est donc d'autant plus savoureux d'entendre énoncés par d'inoffensifs rêveurs ou fils à papa.

Ainsi le refus spontanéiste du langage et surtout du discours théorique et de la contradiction dialectique est en fait issu en droite ligne de la conception petite-bourgeoise des idéologies comme appropriation de quelques mots sacrés, volés au grand fonds de la langue et maladivement ressassés (sans doute pour leur faire perdre leur « objectivité ») : mieux vaut donc pour le spontanéisme un langage neuf à cela [6].

Parce qu'il est entièrement pris à l'intérieur de catégories petites-bourgeoises, le mouvement spontanéiste « anarcho-désirant » est limité et, quant au fond, erroné politiquement. Mais on doit se garder d'une pure critique théoriciste, unilatérale, qui en négativiserait la portée sans marquer les aspects positifs du « ral-bol » spontané et de la révolte, lorsqu'elle est radicale (comme en témoignent des mouvements récents, positifs, bien que la prépondérance petite-bourgeoise les ait condamnés à rester isolés). Parce qu'il est petit-bourgeois — mais aussi parce qu'il est désirant — ce mouvement prend dans ses manifestations au cinéma — et ailleurs — un aspect gratifiant pour le spectateur, qui en est une caractéristique originale et importante ; il importe sans doute de l'amener à abandonner ce splendide isolement, mais on aurait tort néanmoins d'en mésestimer la fonction d'enthousiasme face à la morosité croissante de la bourgeoisie.

Pascal Kané.

6. Dans *L'An 01* aussi l'idéologie bourgeoise est absente. La seule force de la société actuelle c'est l'habitude, le conformisme. Cassons-les et tout s'arrêtera : la production économique et ce qui se passait dans la tête des « gens ». Il suffirait donc de les dessiller pour retrouver les idées justes. Cette révolution sans idéologie ni politique, comment alors la rationaliser ? Par un économisme forcené, masqué par la communication, le dialogue, mais bien présent dès qu'il s'agit de justifier le principe. Economisme à l'envers (et idéalisme) en même temps puisque ce sont les progrès autonomes de la conscience humaine qui en détermineraient les formes.

Groupe 1 : l'animation culturelle

*Le travail de réflexion et de bilan, commencé il y a quelques mois dans la revue autour du thème de l'*Animation culturelle, *se poursuit dans ce numéro et prend pour cible et échéance la rencontre d'Avignon, où ce sujet ne manquera pas d'être abordé — plus même, puisqu'il occupera sans doute une place centrale dans les débats. C'est dans cette perspective que nous publions* deux analyses, *l'une retraçant les luttes menées dans une M.J.C., l'autre relatant une tentative d'intégration des jeunes travailleurs par l'appareil culturel. Sans prétendre à être des bilans exhaustifs d'une intervention organisée et consciente d'animateurs dans les appareils en question, ces monographies n'en inscrivent pas moins, et à ce titre servent d'illustration type, la politique générale de la bourgeoisie concernant les problèmes de la culture : relance et diversification des appareils dans le but de les faire encadrer le mieux possible la petite-bourgeoisie salariée et aussi la classe ouvrière, dans le contexte général de la crise ouverte de l'idéologie et des valeurs bourgeoises* (cf. *le texte d'orientation pour Avignon*).

Précisons que ces deux analyses sont extraites d'une recherche intitulée : L'Action culturelle, une des modalités du traitement de la crise culturelle [1], *réalisée par Bernard Miège et Alain-Noël Roux, en collaboration avec un groupe de chercheurs* (*et avec un financement provenant du Commissariat général au Plan*).

Les deux textes ci-après ont été élaborés à partir et en fonction de l'analyse globale de l'action culturelle qui est tentée dans cette recherche. Ils s'efforcent, en effet, de préciser et de valider certaines des hypothèses avancées. C'est pourquoi, afin d'en faciliter la compréhension, nous avons demandé à Bernard Miège de présenter brièvement et sans pouvoir développer les explications, les principaux résultats auxquels ce travail a abouti.

1. Les principaux éléments de ce travail seront repris dans un ouvrage qui paraîtra prochainement aux Éditions Universitaires.

1. Les définitions et les représentations le plus couramment exprimées aujourd'hui à propos de l'action culturelle sont idéalistes, quelles que soient les versions apparemment opposées sous lesquelles elles sont présentées. Elles tendent toutes plus ou moins à mettre en évidence le caractère libérateur des activités organisées dans ce cadre. En fait, par-delà la diversité des situations et des réalisations, on doit considérer que l'action culturelle est un appareil idéologique d'Etat (A.I.E.) en voie de constitution et de mise en place.

2. Pour caractériser les contours de cet appareil, on peut faire appel à un certain nombre de critères :
— Les modalités spécifiques de financement : les institutions d'action culturelle, qu'elles soient organisées sous la forme d'établissements publics ou d'associations 1901, bénéficient d'un financement provenant de l'appareil d'Etat (Etat, collectivités locales, etc.).
— Les institutions d'action culturelle ne se limitent pas aux équipements (Maisons de la Culture, Centres culturels, Maisons des Jeunes et de la Culture, Centres socio-culturels...) et tendent, depuis quelques années, à prendre des formes très variables en fonction des rapports de force locaux.
— Aucune activité n'est en soi une action culturelle ; mais diverses catégories d'activités (artistiques, socio-éducatives, fêtes, certains loisirs sportifs ou de plein air...) sont, sous certaines conditions, le *support* d'une action culturelle.
— L'animation, mot employé à toutes les sauces et qui sert souvent à désigner

l'action culturelle elle-même, est à l'action culturelle ce que la pédagogie est à l'appareil scolaire. On doit l'analyser comme un ensemble de techniques d'intervention sur la société et les groupes, empruntées à d'autres disciplines (essentiellement la psychosociologie), sans que ceux qui les utilisent, les animateurs, aient une claire conscience de cet emprunt, et par conséquent des dangers de manipulation que ces techniques recèlent.

3. Tous ces critères sont insuffisants pour déterminer la fonction de l'appareil d'action culturelle ; ils permettent cependant de montrer que, depuis 1960 environ, l'action culturelle tend à se constituer en un *réseau* unifié, qui n'est pas loin de couvrir l'ensemble du territoire. A condition toutefois d'admettre que cette unification n'a rien — et n'aura rien — de comparable avec l'unification de l'appareil scolaire : l'une des caractéristiques de l'action culturelle est précisément de se présenter comme extrêmement complexifiée et diversifiée, de dissimuler ses structures et ses objectifs, et d'agir avec souplesse.

Ce réseau n'a pas entièrement été créé *ex nihilo*. Il reprend et intègre des organismes ou associations qui, au cours de la période antérieure (de la Libération à 1960 environ), formaient deux courants bien distincts, l'éducation populaire d'une part, la décentralisation dramatique d'autre part ; ces courants avaient alors avec l'appareil d'Etat des rapports beaucoup plus « lâches ». Aujourd'hui, ces organismes et associations, même s'ils gardent leur dénomination traditionnelle, subissent des transformations dans leurs modalités de fonctionnement (rationalisation, spécialisation, accent mis sur la fourniture de services), dans les techniques qu'ils sont amenés à utiliser, dans le personnel auquel ils font appel (professionnalisation)...

4. L'action culturelle, en tant qu'A.I.E., participe à la reproduction des conditions de la production. En ce sens, l'action culturelle intervient, mais cet aspect est secondaire, dans la reproduction de la force de travail qualifiée. Elle vise alors à compléter l'impact insuffisant de l'appareil scolaire vis-à-vis de certaines couches de travailleurs (techniciens, cadres moyens) à qui le patronat commence à imposer de nouvelles modalités d'organisation du travail : travail en groupe, enrichissement des tâches, responsabilisation... On peut également observer qu'à la campagne, certaines réalisations culturelles ont pour but d'adapter les jeunes agriculteurs aux transformations de la production agricole (apprentissage du travail en équipe, calcul des coûts, apprentissage de la gestion, lecture de revues techniques).

Mais c'est surtout à la reproduction des rapports sociaux que l'action culturelle prend part. Elle est essentiellement productrice d'idées, de représentations, de valeurs destinées à inculquer, ou à renforcer l'inculcation de l'idéologie dominante. Cette caractérisation est le plus souvent refusée : pour beaucoup d'animateurs, l'action culturelle n'a pas de contenu prééabli, et ne saurait donc être nécessairement « liée » à l'idéologie dominante : à la différence de l'Ecole, fait-on remarquer, elle ne s'articule pas autour de programmes normalisés ; à la différence de l'appareil religieux, elle n'est pas fondée sur un crédo ; elle serait par essence libérale. Précisément. Si l'action culturelle doit apparaître comme libérale, il faut bien comprendre que cette *permissivité* n'est pas sans limites ; elle n'est admise par la société bourgeoise que si les idées diffusées ne remettent pas radicalement en cause la société actuelle en dévoilant son caractère de classe et surtout en appelant à la lutte des classes.

Bien entendu, les frontières de cette permissivité ne sont pas tracées une fois pour toutes et varient en fonction du rapport conjoncturel entre forces, et selon les classes ou fractions de classes intéressées. Mais on perçoit mieux en quoi cette permissivité, constitutive de l'action culturelle elle-même, participe de l'idéologie dominante, si l'on n'oublie pas :

— que la « contestation culturelle » émanant de la petite-bourgeoisie intellectuelle aboutit le plus souvent à la transformation/réactualisation de l'idéologie dominante elle-même ;

— et surtout que toute idéologie a « une existence matérielle ». De ce point de vue, il est important de constater que l'action culturelle *organise* l'inculcation de l'idéologie dominante dans des lieux spécifiques, dans un temps séparé du travail et avec des moyens appropriés (associations, techniques de l'animation...), ces lieux, temps et moyens déterminant eux-mêmes directement des pratiques

sociales structurées par l'idéologie dominante (ex. : la participation aux organes de gestion). Pour cette raison, il n'est pas nécessaire que l'idéologie dominante soit explicitement proposée comme contenu de l'action culturelle, ni que les animateurs en soient « consciemment » les « serviteurs ». Le résultat n'en est que plus efficace parce que obtenu de façon insidieuse.

5. La constitution et la mise en place de l'appareil d'action culturelle correspond au sein de la formation sociale française, à *l'apparition de contradictions nouvelles.* Il est significatif que les premières tentatives de structuration de cet appareil datent d'une période (autour des années 1960) marquée par une relance de l'industrialisation et le développement de l'urbanisation (Z.U.P., nouveaux ensembles urbains). Mais, depuis 1968, avec l'approfondissement de la crise idéologique, de nouvelles « tâches » sont réservées à l'action culturelle. Celle-ci, en effet, est appelée à *compléter l'intervention d'autres A.I.E.*, en prenant en compte (ou en tentant de prendre en compte) les contradictions que ceux-ci ne peuvent plus traiter ou traitent insuffisamment. En d'autres termes, l'appareil d'action culturelle n'a pas pour objet de traiter des contradictions spécifiques ; mais il s'attache à déplacer/neutraliser toutes celles qui sont susceptibles de s'exprimer dans le champ culturel. Dans cette perspective, il convient d'analyser de façon approfondie l'évolution des rapports entre, d'une part, l'action culturelle et, d'autre part, d'autres A.I.E. (surtout l'appareil scolaire, la formation permanente, l'action sociale, l'appareil d'information), le système d'organisation de l'espace (urbain notamment), et le secteur de production-diffusion de l'art (pour l'essentiel de caractère marchand).

6. Au cours de la période récente, c'est principalement l'*idéologie du développement culturel* qui a « présidé » à la mise en place de l'appareil d'action culturelle. Cette idéologie, issue partiellement de conceptions développées dans l'éducation populaire et exprimée notamment dans le rapport de la Commission des Affaires culturelles pour le VI[e] Plan, vise, en mettant en avant les thèmes de progrès, de rationalité, de participation, de concertation, etc., à rendre cohérente l'intervention des divers éléments constituant l'appareil. Cette idéologie succède à l'idéologie de la « religion de la Culture » proposée par André Malraux. On doit évidemment se demander en quoi elle est — ou n'est pas — remise en cause par les récentes déclarations de Maurice Druon.

7. Actuellement, les participants aux institutions d'action culturelle appartiennent principalement aux *couches intellectuelles et techniciennes de la petite-bourgeoisie.* Sur ce point, les statistiques de fréquentation sont concordantes. L'impact auprès de la classe ouvrière est limité. Doit-on considérer alors la classe ouvrière comme exclue de façon définitive de l'action culturelle ? Ce serait raisonner mécaniquement et oublier que :
— la bourgeoisie cherche par tous les moyens à s'allier une fraction de la classe ouvrière, les O.P. Et l'action culturelle est précisément un de ces moyens ;
— certaines couches de la classe ouvrière (O.S., immigrés, jeunes travailleurs...) se sont révélées depuis 1968 aptes et résolues à lutter contre la société bourgeoise.
Tout laisse donc prévoir un élargissement du public. Mais cet élargissement suppose une modulation des réalisations : dans l'ensemble, les équipements traditionnels sont inadaptés à ces nouvelles tâches.

8. Les institutions d'action culturelle sont ouvertes, dans la limite des règles de fonctionnement de tout A.I.E., à la réalisation éventuelle des intérêts politiques de classes (ou fractions de classes) non hégémoniques. La petite-bourgeoisie salariée a souvent pris appui sur elles pour s'opposer à la bourgeoisie traditionnelle et tenter de conquérir telle ou telle municipalité.

Cependant, de façon principale, l'appareil d'action culturelle ne peut être un lieu *autonome* d'expression d'idéologies dominées, même s'il constitue aussi un nouveau champ de contradictions dont certains éléments peuvent être utilisés temporairement et de façon tactique. Cette utilisation n'est donc possible que sous certaines conditions et dans des limites nécessairement étroites ; et ceci doit être d'autant plus affirmé que, dans les institutions culturelles, la contestation provient presque uniquement des couches radicalisées de la petite-bourgeoisie.

Bernard Miège.

Structuration et déstructuration des groupes de jeunes dans une M.J.C. : L'évolution des modalités du maintien de l'ordre.

I. L'objet de cette monographie était primitivement d'analyser la déstructuration d'un groupe de jeunes (d'origine ouvrière) par la fréquentation d'une M.J.C. Mais quoique ce problème reste encore dominant dans les M.J.C. notamment, et qu'il se traduise finalement par l'exclusion [1] de la majeure partie du groupe, il nous a paru plus riche d'enseignements de centrer cette étude de cas sur *la pratique d'un groupe* né dans la M.J.C. sur la base d'un projet : « Faire accepter à nouveau les jeunes des H.L.M. de N... dans la M.J.C. »

Cette étude de cas n'a pu donner lieu à un travail approfondi sur le terrain, dans la mesure où tous les membres de ce groupe ont quitté la M.J.C., suite à diverses expulsions et au « découragement » du reste, selon un processus qui est précisément le cœur de notre sujet.

Cette étude de cas est donc fondée principalement sur des interviews ; ses conclusions sont donc fonction de leur cohérence avec notre problématique générale. Ces entretiens ont porté sur deux axes privilégiés : 1° L'analyse de l'histoire de la M.J.C., faite par les membres du groupe (que nous n'avons pu retenir qu'à titre informatif). 2° La « pratique » concrète de ce groupe dans la M.J.C.

1. Ces exclusions sont d'ailleurs confirmées par plusieurs autres interviewes et tendent, d'après les animateurs eux-mêmes, à se multiplier (notamment en Région parisienne).

II. *Un problème familier :*

Le problème de l'exclusion des M.J.C. de groupes de jeunes d'origine ouvrière, dans la mesure où c'est celui qui donne lieu le plus souvent à des conflits ouverts sur la scène politique, risque de masquer, en attribuant aux jeunes un comportement inadapté, le fait que l'Action culturelle (A.C.) module son intervention, l'intervention de ses institutions, en fonction de la composition de classe du « public », des lieux d'animation et des rapports de force politiques locaux.

En ne nous attachant pas au groupe qui fait l'objet de l'exclusion mais à un groupe qui, *dans* la M.J.C., s'oppose à cette exclusion, il s'agit de démonter les mécanismes de cette exclusion, la logique mise en œuvre. Logique que l'on peut décomposer ainsi :

— La *fréquentation* d'une institution culturelle implique un emploi du temps libre, des comportements spécifiques à ces lieux (présence ou absence de règlements) et donc un apprentissage de ces comportements dans le cadre d'activités diversifiées.

— La « *participation* » est la logique de fonctionnement des rapports sociaux (rapports dépolitisés) qui est mise en œuvre dans la fréquentation d'une activité elle-même intégrée à un *faisceau d'activités*.

III. *Points de repères historiques.*

La ville de N..., située en banlieue parisienne, est constituée d'un noyau très résidentiel de pavillons et villas, occupé par une population appartenant massivement aux classes supérieures (professions libérales, commerçants).

La croissance urbaine de la Région parisienne ne l'a touchée que très tardivement et sur ses marges (limite avec d'autres communes plus ouvrières). Finalement, la structure urbaine simple qui en résulte est celle d'un noyau résidentiel, entouré de ZUP (grands ensembles H.L.M.), avec un seul centre urbain, d'ailleurs fréquenté en commun par les deux populations.

Dans ce contexte, dominé par une Municipalité conservatrice (émanation du noyau ancien), la M.J.C. accueillait à la fois des jeunes des H.L.M. (jeunes travailleurs et jeunes scolaires d'origine ouvrière) et des jeunes de la grande et petite-bourgeoisie locale (c'est-à-dire des étudiants ou des lycéens pour la plupart).

Mais la fréquentation de la M.J.C. se faisait d'une manière socialement différenciée, ce qui est en partie un effet de la structure sociale locale, mais en fonction d'une catégorisation des activités entre les activités dites de « service » et les autres.

La majeure partie des activités de la M.J.C. étaient des activités de *service*. Elles se définissent comme des *activités payantes*, qui bénéficient d'un « encadrement ». Tous les sports et tous les ateliers appartiennent à cette catégorie. Le caractère *payant* étant justifié par la présence de spécialistes du sport ou de l'atelier considéré, il n'en reste pas moins que cet *encadrement* est voulu par les parents des jeunes bourgeois et petits-bourgeois qui fréquentent exclusivement ces activités. Le spécialiste garantit l'aspect *éducatif* de l'activité, et au-delà l'encadrement permet une « *formation* ». Par ailleurs, le caractère payant de ces activités s'ajoute à leurs aspects contraignants (horaires, assiduité, équipement, autorité, etc.) pour en exclure les jeunes des H.L.M.

Parmi les *autres* activités, il n'y a, outre le ciné-club et l'atelier de peinture, que le Foyer. Elles sont gratuites et « permissives », c'est-à-dire qu'elles ne doivent pas donner lieu à un encadrement idéologique.

L'analyse de la fonction du Foyer dans une M.J.C. a souvent été faite et nous n'y reviendrons pas, mais la fréquentation du Foyer, outre qu'elle ne déstructure pas les groupes constitués, n'implique en général pas la prise d'une carte d'adhérent. Les responsables du ciné-club et de la peinture n'exigeant pas non plus cette carte, ces activités servaient donc, quoique dans une moindre mesure, de pôles de regroupement aux jeunes des H.L.M.

Déjà, les éléments de l'expulsion sont en place ; ce sont :

— l'absence de « rentabilité » de la fréquentation des jeunes des H.L.M. ;

— l'absence d'encadrement idéologique dont ils sont l'objet et cela dans un contexte socio-politique que nous avons esquissé.

1. *La fréquentation* des jeunes des H.L.M. est en contradiction avec la logique du service rendu par la M.J.C., à une population pouvant en payer le prix. Donc, ce qui dans tout autre contexte serait tombé sous le coup du manque de fréquentation (ordinairement appelé non-rentabilité, par les animateurs et les services de tutelle), était réellement là *non rentable*, au sens économique du terme, c'est-à-dire plus déficitaire que les autres. Et ce fait ne manquait pas d'être souligné par les parents des jeunes des clans aisés, notamment par l'entremise de la Municipalité.

La première manifestation d'une volonté d'éviction fut donc une incitation-chantage de la part de la Direction à l'inscription à la M.J.C., sous prétexte d'équilibre financier, et d'assurance (la M.J.C. étant responsable des personnes qui la fréquentent sans être adhérentes, donc assurées).

La seconde fut l'annonce par la Direction de la confection d'une liste de « déprédations » avec responsabilités nominales, alors que les rares déprédations commises étaient de toute évidence le fait du groupe.

2. Non encadré, le Foyer devait d'autre part être « libéré » ; la Direction fit donc retirer de la salle le baby-foot. La simple suppression *du prétexte* suffit dans

bien des cas (et notamment dans celui-là) à un processus de désaffection vis-à-vis du lieu. Mais l'expulsion définitive fut sanctionnée par la fermeture réelle du Foyer. Il suffisait là encore d'un prétexte : une bagarre provoquée par une bande déjà exclue (après bataille rangée avec la police) d'une autre M.J.C.

Nous avons traité toute cette histoire dans un style qui peut laisser supposer qu'il y avait une intention réelle de la part de la *Direction* d'expulser ces jeunes. Telle n'est pas évidemment la réalité ; mais le contexte socio-politique et la logique de fonctionnement de la M.J.C. concourent plus sûrement que toute volonté individuelle délibérée à cette éviction. Cela tient aussi (et peut-être surtout) aux rapports de forces institutionnalisés dans la M.J.C. et aux enjeux qui y sont liés.

IV. *Pratique du groupe interviewé dans la M.J.C.*

Le groupe dont nous avons tenté de saisir la pratique (durant environ un an, 1970-1971) a la double particularité d'être composé de jeunes travailleurs et d'étudiants, et de comprendre des responsables d'activités. Son caractère hétérogène du point de vue de l'origine sociale prend figure d'alliance, en regard de la contradiction fondamentale entre les deux populations de la M.J.C. D'autre part, la responsabilité des deux activités permet d'accéder au Conseil de Maison, donc d'être dans le lieu du pouvoir. Toutefois, les deux activités en question : peinture et ciné-club, que nous avons définies comme « ouvertes », offrent un bien piètre terrain pour essayer de regrouper et de réintégrer les exclus. C'est donc au niveau du Conseil de Maison que la partie va se jouer. Car si l'activité ciné-club voit la diffusion tolérée de films révolutionnaires (importés de la faculté de Vincennes), c'est sans doute dans la mesure où ils ne sont projetés qu'à 23 heures et ne touchent que le public traditionnel des M.J.C., même s'il s'agit d'une frange politisée. L'activité peinture, ayant sensiblement le même recrutement, est considérée comme trop autonome (elle est même marginale, en raison de sa faible fréquentation). C'est au niveau du Conseil de Maison que le groupe s'organise autour du projet de réinsertion des exclus de la M.J.C. ; et il s'allie un certain nombre d'autres responsables d'activités sur les actions suivantes :

1. Réinstallation du baby-foot et réouverture du Foyer, afin de réenclencher la fréquentation des jeunes des H.L.M.

2. Campagne d'affiches manuscrites, dans la M.J.C., sur le thème de l'autodiscipline.

3. Favoriser l'auto-organisation de « boums » avec des orchestres de rock.

Ces actions en direction des jeunes travailleurs, mais aussi en direction des étudiants et lycéens, plus soucieux d'expression que de participation à des activités rentables, se heurtent rapidement aux fonctions dominantes de la M.J.C. (activités de service), mais aussi à son usage. L'autodiscipline pour tous implique l'interdiction de « parties » organisées pour les « jeunes petits-bourgeois » (« avec champagne et chaîne stéréo ») [2], « parties » qui faisaient depuis longtemps, quoique de façon non officielle, le partage entre ceux qui pouvaient s'approprier la M.J.C. et ceux qui étaient destinés à en être exclus.

Toutefois, ces décisions permettent au groupe de s'élargir et de se lancer dans une série d'actions « spontanées » [3] qui profitent du mouvement des lycéens, lors de l'affaire Guiot, pour opérer une jonction pratique entre jeunes des H.L.M. et jeunes petits-bourgeois se politisant. On chahute le député-maire lors d'un bal de la Croix-Rouge. On interrompt les répétitions de l'atelier-théâtre pour y substituer des discussions. On « accueille » le nouveau directeur, etc.

Comme le dit un des membres du groupe : « Les petits-bourgeois voyaient la M.J.C. perdue pour eux. »

2. Citations tirées des entretiens.

3. *Id.*

C'est le moment d'affrontements dans le Conseil de Maison, et le groupe prend la décision de publier les comptes de la M.J.C., et de rendre publics les débats. La « découverte » d'un surplus d'argent (dû sans doute à la rentabilité des activités de service) et un mini-scandale causé par l'institution d'un « mur blanc d'expression » (à côté des comptes rendus de Conseil de Maison) portent le conflit sur la scène politique. Curieusement, ce ne sont pas les inscriptions de caractère politique, ou portant sur l'autorité dans la M.J.C. qui motivèrent l'intervention de la Municipalité, mais « les sexes sur les murs de la M.J.C. (qui) ont choqué les petites-bourgeoises »[4]. Cette expression spontanée de la jeunesse signifiait, pour l'ensemble de la population conservatrice de la commune, l'absence de tout encadrement idéologique dans la M.J.C. ; c'est contre cela que la Municipalité, au travers de la personne du nouveau directeur, va réagir.

4. *Id.* 2 et 3.

Mais va réagir aussi contre la prise momentanée du pouvoir dans la M.J.C. par une alliance contre les tenants traditionnels du pouvoir (les fréquentants des activités de service).

On vérifie ce double objectif dans les méthodes employées pour résoudre la crise.

1. Tentative de scinder une première fois la coalition au Conseil de Maison, en jouant sur les activités, en favorisant l'une ou l'autre (subvention, matériel..., mais aussi insistance sur les conditions normales de fonctionnement des ateliers spécialisés : nécessité de l'ordre).

Au fond c'est sur la notion de *service rendu* (service public ?) que l'autorité directoriale a joué ; ce qui a provoqué un premier « lâchage » de la part des responsables d'activités de service.

2. Sur le noyau restant (qui est le noyau originel), par des rapports personnels, la Direction tente de jouer sur l'hétérogénéité sociale de ses membres. Opposer les étudiants aux jeunes travailleurs responsables[5], d'autant que les étudiants sont très minoritaires dans la M.J.C., permet de briser une dynamique unitaire, non pas au niveau du groupe même, mais au niveau de l'ensemble de la M.J.C.

5. Il ne s'agit pas seulement là d'un jeu de mots puisqu'ils (les jeunes travailleurs du groupe) sont précisément responsables d'activités.

3. Enfin, la Municipalité enclenche un processus d'exclusion des responsables, afin de les écarter du pouvoir dans la M.J.C., et cela en fonction des unités de valeur, diplômes, ou titres d'animateurs possédés ou non par les responsables (remplacement par des animateurs professionnels).

Ces trois actions conjuguées aboutissent à la dispersion du groupe, de guerre lasse pourrait-on dire, mais aussi en accord avec sa dynamique propre. Les « étudiants » ne font en général qu'un bref passage dans une M.J.C., même s'ils y occupent souvent des responsabilités ; alors que c'est l'inverse pour les jeunes travailleurs. Le dernier problème était celui des jeunes des H.L.M. ; là encore, la diversification des activités a joué son rôle, puisqu'on leur a permis de se regrouper plus ou moins informellement dans une activité extérieure à la M.J.C. : la base nautique. Or la logique même de l'activité (pratique sportive) et son éloignement permettent de les contrôler, tout en les « traitant » à l'animation et de les réintégrer, un par un (et non globalement comme le voulait le groupe), à la M.J.C. proprement dite.

La population détenant le pouvoir dans la localité garde le contrôle de la M.J.C., puisque les jeunes petits-bourgeois et bourgeois peuvent à nouveau se l'approprier, ou tout au moins la fréquenter selon ses normes.

Conclusions.

Les conclusions que l'on peut tirer du cas de la M.J.C. de N... valent surtout par leur cohérence avec notre analyse globale de l'A.C. La M.J.C. en elle-même n'est pas un exemple d'institution créée par l'A.C., mais les processus de neutra-

lisation et de déplacement des contradictions que nous avons tenté de mettre en lumière illustrent les modalités possibles de la mise en place d'un appareil qui transforme les institutions qu'il intègre (et leur fonctionnement).

Ainsi, s'il est clair que l'A.C. ne peut concerner localement que le public dominant, en fonction des rapports de force politiques les contradictions qui naissent dans un élément de cette A.C. (une M.J.C.) peuvent être atténuées par une diversification et un éloignement des activités et des types de fréquentation (ex. : base nautique, ou la conservation du ciné-club). Ceci ne fait que renforcer l'idée que l'activité doit (pour l'A.C.) être intégrée à un faisceau d'activités, les activités autonomes pouvant servir de pôle de regroupement aux groupes minoritaires ou dominés (socialement et politiquement).

Les rapports sociaux dans l'A.C. apparaissent comme dépolitisés ; le politique vient de l'extérieur (dans le cas précis, c'est l'affaire Guiot). Ici, où le politique s'est, de fait, limité à l'expression, sans aller réellement jusqu'à l'action, les sanctions prises l'ont été, non pas en termes politiques, mais au nom de l'efficacité, de la rentabilité, de l'ordre minimum nécessaire à l'accomplissement d'un certain nombre de fonctions.

Et de fait il faut constater que le primat que l'on peut attribuer à l'encadrement idéologique n'est peut-être pas l'essentiel. L'essentiel c'est la mise en place d'une logique de service, c'est-à-dire de l'usage individualisé d'un lieu utilitaire (éducatif, récréatif, etc.).

La fréquentation de la M.J.C. ne vaut comme comportement institutionnalisé qu'avec la sanction de la prise de carte, de la participation à une activité pour l'apprentissage de comportements, de techniques, etc., dont il faut ici payer le juste prix.

Et cette fréquentation qui ne se fait pas au hasard, mais est déterminée socialement, est occultée par la logique du service, mise en avant par un appareil dont les interventions se rationalisent. Tout se passe comme si la mise en place de l'appareil rationalisait, en les réduisant, les fonctions d'une M.J.C. qui, destinée à traiter un public global, se limiterait de plus en plus au public la fréquentant « normalement ».

Au risque de dépasser le cadre de cette simple étude de cas, on peut ajouter que les *jeunes travailleurs* pourraient accepter cette logique du service : abstraitement, cela est concevable, mais ne semble pas concrètement se vérifier. Par contre, l'A.C. est amenée pour les atteindre à *moduler* son intervention ailleurs, avec d'autres méthodes (l'exemple de la base nautique est à cet égard indicatif d'une tendance).

Précisons enfin, que hors de cette alternative, c'est le répressif (plusieurs jeunes des H.L.M. de N... ont fait connaissance avec la prison) qui intervient pour réduire les comportements que l'idéologie ne parvient pas encore à traiter.

Alain-Noël Roux.

Une tentative de socialisation-intégration de jeunes travailleurs marginaux dans un quartier populaire

L'objet de cette étude de cas est d'analyser une intervention vis-à-vis des jeunes dans un quartier populaire de Grenoble, intervention qui revêt un double caractère, à la fois complémentaire et contradictoire :

— une tentative de socialisation par le biais de l'animation-prévention, prise en charge par le Comité Dauphinois d'Action Socio-Educative ;

— l'animation par une structure classique M.J.C.

1. *Mise en scène du quartier.*

Ce quartier a été choisi :

1.1. Parce qu'il représente un problème dans l'agglomération du fait de ses caractéristiques :

— forte proportion d'inactifs (environ 42 %) ;

— forte proportion de population d'origine étrangère (50 %), dont un fort noyau gitan sédentarisé. Beaucoup d'analphabètes ;

— 50 % de la population a moins de 20 ans ;

— enfin, environ 25 % des jeunes sont classés comme délinquants et ont affaire avec la justice. Les interventions de la police sont fréquentes.

1.2. Cependant le quartier n'est pas homogène, ce qui introduit des contradictions importantes dans le mode d'animation réclamé et mis en place :

— îlot de relogement à loyer très faible (100 F par mois) : Grand Châtelet - Abbaye ;

— îlot de Moyrand, construit pour le relogement des pieds-noirs ;

— logements en copropriété, où on trouve des fonctionnaires, cadres moyens, professions libérales.

Ce quartier a une image fortement marquée dans un sens défavorable ; d'autre part, la population du Grand Châtelet est considérée comme *marginale*, à la fois par le reste du quartier et l'extérieur. Il en ressort une forte opposition entre les gens « normaux » et les « anormaux » (voyous, loulous, délinquants...).

1.3. La M.J.C. fait partie d'un équipement intégré (Maison pour tous, Centre social, halte-garderie, Foyer du troisième âge), ce qui entraîne des contradictions dans son mode de fonctionnement et par rapport au type de fréquentation (problème de l'appropriation des locaux par les jeunes, qui sera abordé au cours du texte).

1.4. La M.J.C. ouvre en février 1972, elle ferme en juin de cette même année et n'est toujours pas réouverte.

2. *Faiblesse de l'encadrement idéologique et problème de la délinquance.*

2.1. *L'échec de l'Appareil scolaire et la délinquance.*

La situation du quartier est caractérisée par une exacerbation de la marginalité [1], particulièrement par rapport aux jeunes. La marginalité se situe à deux niveaux :

2.1.1. Par rapport à l'Appareil scolaire : on citera quelques chiffres significatifs du problème scolaire dans le quartier. Sur 21 jeunes d'âge scolaire, dont 14 garçons et 7 filles, on remarque que les filles ont toutes une scolarité régulière. Du côté des garçons, on trouve seulement 2 scolarités régulières, 7 sont irrégulières et 5 nulles. Il faut ajouter que ces 5 derniers sont tous gitans et ont un niveau inférieur au C.E.P. Il est intéressant, d'autre part, de constater le type de classes qu'ont fréquenté ces garçons :

— 2 ont fréquenté une classe de 4ᵉ pratique,

— 1 a fréquenté une classe de 5ᵉ de transition,

— 2 ont fréquenté une classe de 6ᵉ pratique.

1. En fonction de ce qui a été dit plus haut, ce problème n'est pas celui de l'ensemble du quartier, mais est plus particulièrement attaché à l'îlot Abbaye-Grand Châtelet, à partir duquel s'est constituée l'image de marque ; quand on parlera du quartier, on aura cet îlot à l'esprit.

Plusieurs rapports soulignent la carence de la scolarisation :

« La fréquentation de l'Ecole est irrégulière... M. le Maire demande aux instituteurs d'être très sévères et d'avertir la Caisse d'Allocations familiales lorsqu'ils constatent plusieurs absences. Mais la seule solution serait de convaincre les parents de la nécessité de la scolarisation de leurs enfants [2]. »

« Il est urgent d'entamer une concertation avec les responsables de l'Ecole sur le quartier pour mieux analyser les raisons qui font que de nombreux jeunes d'âge scolaire sont à la rue et au Centre social pendant le temps scolaire [3]. »

2. Réunion du 4 novembre 1971 au Centre social.

3. Réunion des travailleurs sociaux du 18 octobre 1971.

L'Appareil scolaire est donc impuissant à remplir un de ses rôles et objectifs : la socialisation des enfants, impuissance qui se manifeste d'autre part par l'extrême mobilité du milieu enseignant (les enseignants ne tiennent que quelques mois dans les écoles).

L'échec de l'Appareil scolaire à ce niveau minimum se répercute au niveau professionnel. Par exemple, sur quatre jeunes de plus de 16 ans qui ont fréquenté l'A.P.P.S. (Centre de formation professionnelle), pas un n'a « tenu » plus d'un à trois mois.

2.1.2. La délinquance : statistiquement, le quartier Abbaye-Grand Châtelet enregistre le plus fort taux de délinquance de l'agglomération. Environ 25 % des jeunes relèvent de la justice. Mais il semble que le phénomène soit quelque peu grossi du fait même de l'image qui s'est fabriquée du quartier. D'autre part, les jeunes sont placés, face à la délinquance, dans une double contradiction :

— face à la société et aux gens dits « normaux » qui la répriment,

— face à leurs parents qui ont souvent à ce sujet une position contradictoire ; répression du vol chez leurs enfants, forte valorisation pour eux-mêmes, adultes.

On peut donc penser que les jeunes sont enfermés dans un schéma tel que l'étiquette de délinquant ne peut que leur être accolée, chose accentuée par la présence très fréquente de la police sur le quartier et les incitations continuelles dont les jeunes sont l'objet (publicité ; « tout ce par quoi on est fasciné et qu'on a pas les moyens d'avoir autrement que par le vol »). « Les flics sont très gênants du fait de la répression continuelle », dit un éducateur.

2.2. *Faiblesse des structures d'encadrement idéologique.*

Parallèlement à l'Appareil scolaire qui ne remplit donc pas son rôle minimum d'encadrement idéologique (socialisation), le quartier ne possède pas ou peu d'appareils d'encadrement. L'Union de Quartier est faible, surtout défensive par rapport au Grand Châtelet et concerne d'ailleurs beaucoup plus la population « normale ». Les organisations partisanes n'ont guère d'influence. Cette faiblesse, pour ne pas dire absence de l'encadrement idéologique, favorise l'autonomisation culturelle du quartier, et le maintien d'un sous-ensemble idéologique et culturel fortement issu de la tradition gitane et manouche.

C'est cette tradition qui donne sa « couleur » au quartier. Ainsi le quartier a son langage propre, ce qui crée chez les jeunes, quelle que soit leur origine raciale, une « unité culturelle » très forte, langage issu du manouche mais en même temps très vivant, réinventé, enrichi dans le but particulier de n'être pas compris des gens de l'extérieur (l'étranger, le gadgio).

Ainsi, même s'il n'y a pas de cohérence interne dans le quartier lui-même (les conflits et luttes internes peuvent être très fortement vécus), cette cohérence, cette solidarité se forme, existe très fortement par rapport à l'extérieur et à ce qui n'est pas l'îlot Abbaye (en particulier par rapport à tout ce qui est force de l'ordre). Ce fait contribue à faire apparaître le quartier comme un bloc solidement soudé.

L'autonomisation culturelle s'exprime par d'autres manifestations, la plupart du temps étrangères au mode de vie urbain « civilisé » : feux sur la place, réunissant

les habitants, et un sens de la fête communautaire oublié par des gens dits « normaux ».

Cette possibilité d'autonomisation culturelle va à l'encontre de l'intégration sociale telle qu'elle est voulue. Il se crée alors une attitude de rejet par rapport au quartier, la marginalité donne l'image de marque, qui entraîne la peur et une demande de normalisation de la part de la fraction non marginale de la population, demande concrétisée en 1967 par l'Union de Quartier qui réclame la création d'un poste d'éducateur spécialisé pour l'îlot du Grand Châtelet.

De cette situation se dégage une forte contradiction entre jeunes « marginalisés » et socialisation-intégration, à la fois vis-à-vis de l'ensemble du quartier et vis-à-vis de l'extérieur. On trouve un schéma de rupture à un certain modèle d'intégration, mais cette rupture est non consciente, non organisée, et peut avoir comme résultat aussi bien une option d'extrême-droite que d'extrême-gauche, sur le plan idéologique et politique.

3. *Tentative de traitement de cette contradiction par la mise en place d'une structure d'encadrement « souple » : la prévention.*

La demande de l'Union de Quartier est prise en compte et un éducateur spécialisé est nommé. Isolé, il ne restera pas plus de trois mois. Il faudra attendre 1970 pour qu'une équipe d'éducateurs soit mise en place par le Comité Dauphinois d'Action Socio-Educative (CODASE).

3.1. *Le CODASE.*

Selon un éducateur, c'est le « spécialiste de la délinquance au niveau de l'agglomération », qui a le monopole du recrutement des éducateurs en milieu ouvert et de leur « placement ».

Le CODASE est une Association « loi 1901 », gérée par un Conseil d'administration dans lequel on trouve la D.D.A.S.S. [4], le juge des enfants, la Municipalité ; son Président actuel est aussi le Président de la Chambre de Commerce. Le CODASE est responsable de plusieurs Foyers de jeunes travailleurs (dont le Foyer des Alpes), de l'animation en milieu ouvert, d'un centre de caractériels et de trois équipes de prévention (Mistral, Teyssères, Abbaye). Le financement : 75 % D.D.A.S.S., 25 % Mairie.

4. D.D.A.S.S. : Direction Départementale de l'Action Sanitaire et Sociale.

Le CODASE envoie donc à l'Abbaye trois éducateurs :

— 1 psychologue,

— 1 éducateur diplômé,
(qui ont déjà travaillé un mois et demi sur le quartier Mistral),

— 1 éducateur stagiaire.

3.2. *La pratique des éducateurs.*

Il existe sur le quartier un Mille-Club Missoffe, qui n'a d'ailleurs jamais fonctionné. L'équipe d'éducateurs prend tout de suite position par rapport au CODASE et au quartier sur la question du local, en refusant d'ouvrir le bâtiment, analysé comme fausse protection par rapport au quartier ; c'est un lieu institutionnalisé qui risque de fausser les relations et de placer immédiatement les éducateurs en situation de gestionnaires et donc de protecteurs d'un bâtiment. Les éducateurs choisissent de travailler dans la rue, sans structure aucune, à leur niveau.

Ce choix n'est pas contrecarré au départ, dans la mesure où il y a une volonté officielle de trouver une solution au problème de ce quartier, et où, par conséquent, on laisse un minimum de latitude aux éducateurs. Cependant, ce choix va déterminer la pratique même des éducateurs et exacerber un certain nombre

de contradictions entre la structure souple qu'on tente de mettre en place et la structure plus rigide qui viendra plus tard (M.J.C.-Centre social).

En fait, ce choix (refus de toute structure) est lui-même déterminé par une position plus globale des éducateurs : une volonté d'être marginaux avec des marginaux et, par rapport aux institutions, avec la conscience de ne pas être capables de résoudre le problème pour plusieurs raisons, la première étant le poids de la fonction sur l'individu :

« Il y a une contradiction entre la fonction qui nous est attachée (ils travaillent pour le CODASE) et le travail que l'on voudrait faire ; donc pas de liberté réelle dans le travail, pas de moyens. »

3.2.1. Une phase préparatoire : prise de contact, connaissance du quartier.

Le premier souci de l'équipe d'éducateurs sera de connaître le quartier, d'en avoir une perception la plus concrète possible. Cette phase préparatoire durera à peu près cinq mois.

« On a des attitudes nées de la situation ; on se laisse mener par les besoins du quartier. »

Le premier objectif est de supprimer au maximum la méfiance due à la fonction, sans toutefois nier ou camoufler cette fonction. Le contact avec les jeunes se fait dans la rue, tout d'abord par une présence continuelle qui va permettre de dire qui on est. L'adoption par le quartier se fait quand les jeunes comprennent qu'ils n'ont pas affaire à des « flics », après de multiples actes de provocation de leur part vis-à-vis des éducateurs (en particulier par le biais de l'« emprunt » des voitures de ces derniers). L'attitude des éducateurs reste neutre.

3.2.2. Une réponse à des demandes collectives :

Petit à petit se créent des relations avec les jeunes par le biais de contacts plus personnels, par un début d'organisation de sorties. Cependant, l'équipe pose pour principe *de ne répondre qu'à une demande collective* et non pas individuelle, position qui entraîne les jeunes à se constituer en groupes.

Dans le quartier, les jeunes sont plus ou moins organisés par groupes d'âge, mais de manière informelle et cristallisée sur des actes ponctuels. L'exigence des éducateurs permet donc une organisation (tout aussi informelle) centrée sur d'autres objectifs (soirées, sorties...). Ainsi se développera un projet de réfection d'un chalet en montagne, permettant aux jeunes de sortir du ghetto et d'apprendre un minimum de règles de vie collective, de respect du matériel. Ce projet sera irréalisable du fait de l'immobilisme du CODASE qui ne répond pas à la demande des éducateurs (financement).

De même un projet de prise en charge du tiers temps pédagogique par les éducateurs échoue devant l'indifférence sinon l'opposition de l'Académie.

3.2.3. Les contradictions :

En fait, le conflit entre l'équipe d'éducateurs et les différentes institutions n'est jamais clairement défini, sauf avec le CODASE qui licencie vers juin 1971 un des éducateurs.

Le désaccord s'établit sur une attitude qui n'est pas admise :

« Ce ne sont pas des éducateurs, ils confondent leur rôle d'éducateurs avec l'agitation politique. »

Cette accusation, l'équipe la réfute :

« Nous n'avons jamais eu d'action sur le plan politique, c'est un domaine beaucoup trop étranger aux jeunes. Les gauchistes ont échoué parce qu'ils ont un projet trop élaboré. »

Mais il est évident que c'est la position prise par l'équipe qui a paru dangereuse. En effet, les éducateurs refusent toute attitude répressive tant par rapport au vol

que par rapport au matériel. Ils font de la délinquance une analyse en terme de phénomène collectif et social et non individuel ; en conséquence, ils auront toujours des discussions par rapport au groupe (responsabilité, ennuis causés par les vols au groupe...). Même refus du rôle répressif par rapport à la Maison des Jeunes (dans le quartier Jouhaux à ce moment-là).

« Ce n'est pas aux éducateurs de faire respecter la règle de la structure mais au gérant de la structure. Ce rôle éducatif lui revient. »

Ils travaillent pour que la M.J.C. soit investie par les habitants du Grand Châtelet, pour éviter une nouvelle exclusion.

« Le discours politique est dirigé vers l'extérieur. » Leur intervention se fait dans le sens de : « Quittez vos structures et venez sur le quartier. »

En fait, la contradiction entre leur fonction et leur pratique est importante : il s'agit pour eux non pas d'intégrer les habitants du Grand Châtelet, mais de développer un type de socialisation qui permette au quartier d'exister par rapport à l'extérieur avec ses valeurs propres ; non pas de démarginaliser, mais de permettre que la marginalité soit vécue de façon positive. La socialisation doit donc se faire par le travail de groupe en partant des valeurs liées à une structure marginale.

Ce projet est en contradiction totale avec le projet dominant de socialisation et d'intégration, puisqu'il contribue à renforcer le sous-ensemble idéologique qu'est le quartier, à long terme, contre l'idéologie dominante : socialisation collective contre socialisation individuelle. Il s'agit bien de l'affrontement entre deux lignes, d'une lutte idéologique qui passe par les animateurs.

Ici se pose le problème de la politisation. L'action des éducateurs n'est effectivement pas politique au sens traditionnel du terme (ils ne font pas d'agitation politique). Il ne s'agit pas non plus de politiser au sens de porter sur la politique. Mais il s'agit malgré tout *d'une démarche politique*, par la rupture au mode dominant d'intégration. Cette rupture a pour résultat social une tentative *d'autonomisation collective* des jeunes. Ici, la question reste ouverte : quel sens prendra cette autonomisation, quel en sera le résultat ?

4. *L'éclatement de la contradiction par rapport à la M.J.C.*

La mise en place de la M.J.C. n'a pas de relation directe avec les problèmes soulevés par l'équipe de prévention, puisqu'elle est programmée depuis 1967. Mais son objectif est tout autre. Les éducateurs ont travaillé dans le sens de l'appropriation de l'équipement par les habitants du Grand Châtelet, ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire avec l'objectif de la Municipalité. On en aura pour preuve l'emplacement choisi : la place du Marché, devenue place de la Commune, comme lieu de rencontre, lieu frontière, sorte de « no man's land » entre les différents îlots.

Mais le mode d'appropriation va susciter des difficultés telles que la Maison des Jeunes fermera cinq mois après son ouverture.

L'appropriation de l'équipement par les jeunes se fait sur un mode très agressif, l'agressivité étant une manifestation du désir de possession, analysée par l'équipe d'éducateurs comme une *étape nécessaire*, par les autres comme une manifestation supplémentaire de l'insociabilité des jeunes. Il y a aussi dans cette violence vis-à-vis du matériel une part de provocation devant permettre une connaissance des autres dans leurs réactions. L'attitude des jeunes est en fait assez logique parce qu'ils ont en même temps conscience que cet équipement vient de l'extérieur et qu'il ne leur appartient donc pas. Il y a donc toute une agressivité qui se décharge par rapport au Centre social, au Foyer du troisième âge (vol de matériel, casse, gêne dans le travail). Dans la M.J.C. même, les jeunes s'approprient complètement l'activité du Foyer qui devient le pôle fondamental. Or,

vu l'architecture de l'équipement, très ouverte (grands halls, beaucoup de vitres), leur présence effraie, et la ségrégation se fait en sens inverse (les gens « normaux » demandent que les activités traditionnelles soient faites ailleurs).

Un constat permanent de l'ensemble des travailleurs sociaux et des militants : deux groupes de jeunes — les 8-11 ans et les 12-15 ans — (parfois une centaine) envahissent les différents services du Centre social et « éloignent » de ce fait d'autres groupes :

— personnes âgées,

— familles qui déposent leurs enfants à la halte-garderie,

— peu de personnes adultes à la bibliothèque,

— nombreuses réactions individuelles hostiles à l'envahissement et aux attitudes des jeunes.

L'absence totale, en dehors de la bibliothèque d'enfants, d'une structure d'accueil pour l'enfance, ne fait que décupler la tension dans le Centre social, qui polarise dans ses murs ce qui se vivait de façon éclatée sur le quartier [5].

Les animateurs M.J.C. en arrivent à une position très difficile :

« On doit faire un boulot de flic toute la journée pour éviter la casse. C'est un problème d'autorité. Il y a négligence des activités normales et donc pas d'intégration des gars. Or, ils ne sont pas capables de construire entre eux. »

D'autre part, certains animateurs acceptent très mal le type de travail mené par les éducateurs, n'y voyant que de la démagogie et un refus de prendre des responsabilités [6].

La volonté d'appropriation atteint son point culminant en juin, quand les jeunes réclament la gratuité de toutes les activités, y compris du bar. Après une réunion houleuse, le directeur ferme le Foyer, décision acceptée par les jeunes. Mais la Mairie, responsable des locaux, appelle la police pour protéger le bâtiment, police qui fait en même temps des rondes dans le quartier. La réaction des jeunes est assez violente et il y aura des dégâts.

On assiste alors à une tentative de réduction de la contradiction sur le quartier, par la mise en place d'un nouveau mode d'action de l'animation en milieu ouvert, par une spécialisation des tâches prévention — M.J.C., tentative qui entraînera de nouvelles contradictions.

5. « Le point au terme d'une première semaine d'ouverture du Centre social. » Compte rendu de la réunion des travailleurs sociaux et du Président de l'Union de Quartier.

6. En effet, s'ajoute à ces difficultés la contradiction éducateurs-animateurs M.J.C. : la modification de l'équipe d'éducateurs correspond à l'ouverture des locaux, mais la nouvelle équipe n'a pas résolu le problème. Elle refuse toujours un rôle répressif par rapport au bâtiment, mais refuse également de prendre parti pour les jeunes. D'autre part, la pratique s'est modifiée : les relations avec les jeunes se font beaucoup plus sur un mode individualisé que par rapport au groupe.

5. *La tentative de réduction de la contradiction par la création de Foyers éclatés.*

La solution retenue au problème de l'Abbaye actuellement (novembre 1972) exclut toute participation active des jeunes dans l'élaboration du projet. Ils n'y interviennent à aucun moment autrement que comme *objets* de la réforme.

« Il y a eu rupture du dialogue avec les jeunes depuis la fermeture de la M.J.C. ; aucune explication vis-à-vis d'eux. »

La solution est donc une fois de plus extérieure à eux ! elle leur est imposée de l'extérieur.

Cette solution représente un compromis entre les instances dirigeantes de la M.J.C.-Centre social, la Municipalité et le CODASE. Elle est présentée comme provisoire mais suscite cependant une forte réticence de la part des éducateurs du quartier.

La Municipalité joue sur deux tableaux : tentative de socialisation-intégration d'une population marginale, d'un « lumpen-prolétariat » particulièrement déshérité, et en même temps, animation « dans une population équilibrée » par le biais d'une M.J.C., d'un équipement dont le fonctionnement « normal » n'est pas remis en cause.

La position de la Municipalité peut se résumer de la façon suivante : « Privilégier la structure la plus proche des habitants du Grand Châtelet (soit la structure souple prévention CODASE) mais en étroite collaboration avec la M.J.C. »

A la structure souple sont attribuées des perspectives d'action individuelles (assistance sociale) ; à la structure plus rigide des perspectives collectives sous l'angle de service (M.J.C.-organisme de prestations culturelles).

Sur ce plan on trouve une relative unification entre les objectifs de la Municipalité, du CODASE, et de la Fédération régionale M.J.C. Il s'agit bien, en effet, de faire en sorte qu'il existe une étape intermédiaire avant l'accès à la M.J.C. C'est le sens de la proposition de création de Foyers éclatés sur l'ensemble du quartier, qui permettraient de supprimer l'activité Foyer de la M.J.C., où ne fonctionneraient plus que des activités normales. Les jeunes n'entraveront plus les activités en tant que groupe, mais pourront y participer en tant qu'individus adhérents, ayant choisi une activité, après un « stage de socialisation » dans les Foyers éclatés. La désagrégation du groupe jeunes, à l'intérieur de la M.J.C., supprime la peur et les risques.

Un poste de coordinateur est créé sur le quartier (confié à l'ancien directeur de la M.J.C.), dont le rôle est encore mal défini : faire le lien entre les Foyers et la M.J.C.

Par rapport au CODASE, l'unification se fait sur le plan pédagogique et il ne semble pas y avoir de problème de fond avec la nouvelle équipe d'éducateurs sur le quartier (ce qui n'était pas le cas avec l'ancienne équipe accusée de faire de la « basse démagogie »).

Cependant, s'il y a accord sur les objectifs, il y a désaccord sur les méthodes. L'équipe d'éducateurs redoute, en effet, que la solution « Foyers éclatés » n'entraîne finalement une ségrégation accrue et des contradictions insurmontables avec la M.J.C., c'est-à-dire une nouvelle situation explosive si la M.J.C. rouvre dans ces conditions. Mais, n'ayant pas de solution autre, elle « se range », tout en refusant de prendre position entre les jeunes et la M.J.C. si les locaux sont envahis lors de la réouverture. Ce ralliement est donc tout provisoire et contraint.

Il n'apparaît donc pas de contradiction fondamentale entre les diverses organisations sur le problème de l'Abbaye, puisque les éléments « gênants » ont été éliminés. La situation actuelle révèle une tentative de redéfinition des moyens (animation globale) mais sans remise en cause des objectifs (intégration d'une population marginale à des activités « normales »).

La prévention est vue de part et d'autre comme une étape nécessaire vers la normalisation, permettant une socialisation minimum avant *l'intégration individuelle aux activités* et services proposés par l'équipement intégré. C'est la reconnaissance que la structure M.J.C. ne convient pas *actuellement* au quartier, parce que nécessitant déjà « un degré de conscience et de responsabilité qu'on est loin d'avoir atteint sur le quartier du Grand Châtelet ».

Il est donc logique de réserver ces locaux à la fraction de population plus défavorisée « qui y ont droit eux aussi ».

En fait, les objections des éducateurs CODASE reflètent un conflit peut-être plus fondamental qu'il ne paraît, puisqu'elles sont des objections de fond plus que de forme (ségrégation, risque d'éclatement violent des contradictions). Mais ils ne sont pas en position de force et leur opposition aboutira soit à une démission de leur part, soit à une intégration contrainte et forcée au projet.

6. *Sur la scène politique locale.*

6.1. *Le secteur socio-culturel comme enjeu politique.*

Le conflit de l'Abbaye permet de dégager un certain nombre de points importants sur la scène politique locale.

L'Action culturelle représente, en effet, pour la Municipalité (G.A.M. - P.S.U. - P.S.), un enjeu d'importance. L'équipe municipale est liée à la constitution de la vie sociale locale et le contrôle du secteur socio-culturel est un enjeu dans le conflit politique avec le P.C.F. Or, l'action de la Municipalité est fortement contrée dans ce secteur [7] par le P.C.F. qui en détient par ailleurs les postes clés : contrôle de la formation des éducateurs-animateurs, contrôle de l'éducation permanente, contrôle de la Fédération régionale M.J.C.

La Municipalité utilise les thèmes « animation en milieu ouvert » et « équipements intégrés » (dont l'exemple le plus achevé doit être Villeneuve) comme thème de clivage politique, permettant d'autre part de poser le problème de la formation des animateurs-éducateurs et de la possibilité de contrôle par elle de cette formation. L'opération animation en milieu ouvert semble bien être une tentative de reconstitution d'une structure d'encadrement idéologique tenue en main par la Municipalité et échappant ainsi au contrôle du P.C.F.

Cependant, et malgré le conflit constamment présent dans le secteur socio-culturel, il apparaît que lorsque les contradictions au niveau idéologique s'exacerbent — et c'est le cas à l'Abbaye — la contradiction Municipalité - P.C.F. devient secondaire ; on assiste alors à une relative unification des organisations, qui s'exprime, sur le cas étudié, par le maintien de l'ancien directeur de la M.J.C. au poste de coordinateur et par cette phrase tirée d'une interview : « Ce sont des négociateurs durs mais qui ne font pas de propagande antimairie. »

La position de la Municipalité est donc très nuancée sur le cas de l'Abbaye, ce qui s'explique aussi tactiquement, si on considère son relatif échec sur le quartier Mistral et ses difficultés à Prémol.

6.2. *La généralisation du problème avec l'entrée en scène de la Préfecture.*

La Préfecture, par l'intermédiaire du Préfet, président du Conseil départemental de Protection de l'Enfance, souhaite « réunir une Commission restreinte appelée à se prononcer, d'une part sur le choix d'un quartier de la ville à retenir comme terrain d'expérience, d'autre part sur l'action à mener auprès des jeunes sur ce quartier ».

Le choix se porte sur le quartier de l'Abbaye. Un sociologue dépendant de l'Agence d'Urbanisme est chargé de mener une enquête approfondie sur le quartier, une Commission de centraliser les informations et de proposer des moyens d'action. Font partie de cette Commission : la D.D.A.S.S., la Municipalité, le commissaire central de police, le juge des enfants, des représentants de l'Education Nationale, un médecin de l'enfance, le directeur du CODASE et le directeur des Clubs-Prévention du CODASE, des assistantes sociales au service de l'Enfance « Prévention »...

Il est intéressant de constater que le problème des jeunes dépasse d'ores et déjà le simple cadre de l'encadrement par des appareils de type traditionnel. La commission fonctionne depuis 1971 et les animateurs M.J.C.-Centre social y ont été associés.

Face à l'exacerbation d'une contradiction au niveau local, la relative unification dépasse même les seules organisations partisanes, puisqu'elle inclut la branche locale de l'Appareil d'Etat central, pour l'élaboration d'un programme d'ensemble de redressement et de rénovation du quartier [8].

Bernadette Aubrée.

7. En particulier dans le secteur des Maisons de l'Enfance où se déroulent des luttes assez vives sur le contrôle de l'animation.

8. On peut émettre l'hypothèse que la participation directe d'une partie de l'Appareil répressif (police, justice) dans l'élaboration de solutions au problème de l'encadrement idéologique de la jeunesse fait entrer en jeu la modalité idéologique de l'Appareil d'Etat, en collaboration avec des appareils idéologiques traditionnellement destinés à l'encadrement de la jeunesse (Ecole, M.J.C., Prévention). Le problème se pose donc, au niveau même de l'Appareil d'Etat, de la recherche d'une nouvelle forme d'action vis-à-vis des jeunes, qui ne se contente plus de la répression pure, mais envisage la nécessaire intervention idéologique.
On se reportera à l'« opération Jeunesse de Grenoble 1972 » (*cf.* Y. Agnies, *Le Monde* du 28-12-72).

L'animateur l'appareil, les masses.

(*Notes sur " Comment présenter le film, comment conduire la discussion dans un ciné-club "*).

(Le début de ce texte est paru dans notre n° 244 : rappelons qu'il s'agit du commentaire d'un article de Max Egly, qui a été responsable du secteur cinéma à *Peuple et Culture*, organisme de formation d'animateurs culturels.)

19. *3e phase : dégager le sens de l'œuvre.*
Buts :
— Faire comprendre la signification de l'œuvre, ce qu'a voulu dire l'auteur.
— Eviter que le public ne sorte de l'œuvre... en discutant des problèmes qu'elle pose.

19. Cette « troisième phase » est cruciale : « dégager le sens de l'œuvre » c'est aussi, pour l'animateur ici constitué en modèle, s'engager sur un terrain qui risque d'être miné, celui de l'analyse des contenus — de ces « idées » qu'il lui fallait, on s'en souvient (*cf.* 14), s'efforcer de maintenir le plus possible sur la touche. Il lui était demandé précisément de les différer afin de mettre en place (préventivement) un dispositif d'exposition, un système de références, un cadre qui puissent les canaliser. On lui demande maintenant de les tenir dans ce cadre, de les contrôler. D'où l'aspect d'emblée répressif que prend « l'exposé des buts » :

— Répression subtile d'abord : par l'assimilation de la « signification de l'œuvre » au *vouloir-dire* de l'auteur. « Ce qu'a voulu dire l'auteur » ne peut jouer, quand on en fait la référence suprême, que comme censure de ce qu'auront à dire les spectateurs. Le discours (supposé) de l'auteur devient le seul discours autorisé, celui qui fait autorité, qui départage le vrai du faux dans les interprétations de l'œuvre, qui permet enfin d'écarter ou de minimiser les interventions qui mettraient en cause les lacunes du film : ce que l'auteur *n'a pas* « voulu dire » ne saurait être pris en compte et moins encore lui être reproché. Il faut donc insister, outre ses implications philosophiques (le thème du vouloir-dire met en jeu une conception métaphysique du sens : le sens serait constitué antérieurement à sa production matérielle dans l'œuvre, il serait déjà tout entier dans la tête de l'auteur et l'œuvre n'aurait plus qu'à « l'exprimer » plus ou moins adéquatement) et ses présupposés idéologiques (le sens tomberait sous la juridiction d'un droit de paternité et d'un droit de propriété de l'auteur), sur les avantages *pratiques* que tire l'animateur ici postulé de ce recours à une garantie à la fois extérieure à lui et au-dessus de lui. Il pourra conserver barre sur le débat en se retranchant derrière les intentions (supposées) de l'auteur absent. Il pourra se désimpliquer de la discussion et à la limite s'épargner d'y prendre parti en se donnant (modestement) pour le simple représentant, l'interprète de cet absent. N'est-ce pas là ce que veut l'appareil, sa conception du rôle de l'animateur ? Qu'il apparaisse comme un intermédiaire — un intercesseur — dont la « neutralité » serait garantie (incritiquable) dans la mesure où il ne ferait que « traduire » le discours d'un autre ?

— Répression franche aussitôt après : « éviter que le public ne sorte de l'œuvre... en discutant des problèmes qu'elle pose ». Sous son air badin (les points de sus-

pension), le conseil est impératif : prière de ne pas sortir du sujet, c'est de « l'œuvre » qu'il faut traiter et non pas de ce dont l'œuvre elle-même traite. En même temps donc que la position dominante de l'auteur, est réaffirmée la place centrale de l'œuvre (dans le débat, la séance, et même, idéalement, dans les préoccupations des participants). L'œuvre au centre, les problèmes à la périphérie : c'est donc aussi un certain type de démarche qui est prôné, de l'« extérieur » vers l'« intérieur », jusqu'en ce centre qu'il s'agit de pénétrer. Démarche classique de la critique bourgeoise, qui aime à se penser comme « critique des profondeurs », mise au jour des secrets profonds de l'œuvre. D'où la hantise (qui se lit nettement ici) que ce qui est désigné comme le « dehors » de l'œuvre (ses référents) ne vienne brouiller (parasiter, faire éclater, dévorer) la quête de sa « vérité cachée ». Il n'est certes pas demandé à l'animateur d'escamoter ce « dehors », de passer sous silence les « problèmes ». Mais il devra veiller à ce qu'on ne s'y appesantisse pas trop. Que peut-il faire alors ? La ligne de conduite qui lui est ici (fermement) conseillée est de signaler ces problèmes, de les *épingler* comme autant de questions — certes importantes — sur lesquelles ouvre le film, mais que ce n'est ni le moment ni le lieu de développer. Autrement dit, « ni trop, ni trop peu », de la mesure (on retrouve là le souci que l'institution culturelle comme la culture bourgeoise a du « juste milieu », de l'équilibre éclectique). L'appareil y trouve doublement son compte. D'abord en évitant, bien sûr, l'éventuel développement politique de ces « problèmes ». Mais aussi, positivement, par la manière même dont cet évitement se produit : faire *miroiter* les riches arrière-plans du film (noter, là encore — *cf*. 4, — la rencontre avec l'un des thèmes favoris de la critique bourgeoise : pour elle, les œuvres « sérieuses » sont toujours dotées de multiples fonds, parcourues d'infinies résonances : inépuisables, si on tentait de les épuiser et c'est pourquoi on ne tente pas), c'est le valoriser et valoriser la séance. A condition, précisément, qu'on n'aille pas plus loin que le miroitement : cette richesse ne doit être qu'évoquée, pas dilapidée ; ces problèmes dont l'œuvre est supposée pleine ne sont exploitables (sur un mode quasi publicitaire) qu'autant qu'ils sont tenus à distance.

Il faut donc souligner la collusion qui apparaît ici clairement entre le souci affiché de « préserver » l'œuvre (de la mettre en valeur, de la servir, etc.) et celui, implicite, de préserver l'institution culturelle elle-même : ne pas « sortir » de l'œuvre, c'est d'abord ne pas se tromper de débat, ne pas sortir du cadre que l'institution a mis en place et de la conception de la culture qu'elle y promeut. Des deux aspects (entrer dans l'œuvre/ne pas en sortir) c'est finalement le second qui prime : la préoccupation culturelle sert d'alibi au maintien de chaque chose *à sa place* : l'œuvre, le débat ni l'appareil ne doivent être traversés par leur « dehors ».

20. Il n'est pas indifférent que l'accent soit mis aussi fortement sur la *cohérence* du film : pour que l'auteur soit propriétaire et responsable du sens de son œuvre (*cf*. ci-dessus) et puisse donc jouer comme autorité de référence, encore faut-il qu'il soit en position de maîtrise totale. C'est visiblement ainsi qu'on le souhaite ici. Il importe donc de dénier ou de masquer les contradictions et lacunes du film (et gageons qu'aucun n'en manque). Si elles ne sont pas du côté du film, elles seront donc du côté du spectateur. C'est lui que l'opération vise à intimider, ce sont ses critiques que l'on tente de décourager en leur opposant par avance l'édifice solide, sans failles, du film.

20. *Moyens :*
— Rappeler les thèmes principaux de l'œuvre.
— Montrer comment, sous ces thèmes, s'enchaîne la signification des attitudes, des personnages, de tout un milieu, comment les situations se commandent les unes les autres tout au long de l'œuvre.

21. La déduction est habile. Ce n'est qu'une fois établie la cohérence interne du film qu'on en « dégagera » les thèses : ainsi celles-ci pourront-elles bénéficier de celle-là. Notons encore que selon la démarche critique ici mise en œuvre, le film est une *totalité expressive* : il est plein d'un sens déjà là. Le sens n'est pas un

21. Dégager de cet enchaînement les thèses essentielles.

processus (il ne procède pas des conflits entre les différents éléments signifiants) mais un résultat qu'il suffit de déduire, de désigner : de « dégager ».

22. Il est possible souvent de dégager les thèses essentielles de l'œuvre par le moyen de l'« analyse » du ou des personnages principaux : c'est en eux que s'unifient les divers aspects ou problèmes.

22. Et en effet l'accent est mis sur l'« unité » du film : cohérent, plein, il est aussi lisse, sans conflits et sans bavures. Les contradictions sont décidément bannies à tous niveaux : dans le film lui-même, comme entre le film et son auteur ou dans la salle. De la même façon, les personnages sont donnés comme ceux en qui « s'unifient les divers aspects ou problèmes » : des personnages complexes, donc. Mais cette complexité n'est pas donnée comme série de contradictions : comme accumulation statique de déterminations, et non comme leur conflit et sa résolution dans une hiérarchisation des aspects. On retrouve là aussi bien les thèmes du *réalisme critique* que la prédilection petite-bourgeoise pour les formations de compromis, les unités éclectiques, « le pour et le contre ». Dans cette conception les personnages extrêmes sont nécessairement pauvres, schématiques ou caricaturaux. La vérité est toujours dans l'entre-deux : des personnages *moyens*, « ni entièrement bons ni entièrement méchants ».

23. *Attitude de l'animateur :*
— Il *analyse* l'œuvre elle-même objectivement, pour en faire la critique interne (après s'être documenté soigneusement sur les idées du metteur en scène dont il ne parle pas ici).

23. L'animateur, lui, est en mesure d'analyser l'œuvre « objectivement » — pas les spectateurs. Et d'où vient cette capacité à être objectif ? De son savoir (qu'on lui recommande de ne pas étaler comme tel — tout en s'en servant). On voit se condenser ici (« objectivement » - « critique interne » - « idées du metteur en scène ») ce que nous analysions plus haut (*cf.* 19) : l'objectivité de l'animateur lui est déléguée et garantie par le vouloir-dire de l'auteur. La « critique interne » de l'œuvre est nécessairement faite à partir des « idées du metteur en scène », dont l'animateur est d'autant mieux le porte-parole qu'il ne fait état ici que d'elles (côté objectif) et non du sujet-auteur (il n'en parlera que plus tard).

24. Il conduit progressivement le public à découvrir l'enchaînement des significations. Il n'hésite pas à être didactique pour rappeler les moments de l'œuvre où le sens choisi par l'auteur est clairement manifeste (les citations caractéristiques étant préparées à l'avance).

24. Toujours dans le droit fil de ce qui précède : l'animateur est à la fois en position de maîtrise par rapport aux spectateurs (il connaît le sens de l'œuvre et il sait les idées du metteur en scène) et de soumission par rapport à l'auteur. Le rôle qui lui est ainsi assigné est donc bien celui d'un intercesseur : « conduire » les uns à l'autre. La douceur persuasive (« progressivement ») et la didacticité (notez-le : « *il n'hésite pas* à être didactique »), qui ne sont pas en soi critiquables, ne servent ici qu'à mieux dorer la pilule : il s'agit bien de faire avaler aux spectateurs le discours souverain de l'auteur comme étant indissolublement le sens de l'œuvre. La crainte, pourtant, que cette opération ne se passe pas si facilement apparaît dans la prudente redondance du « clairement manifeste » : il ne faut surtout pas que la version de l'animateur puisse être contestée au nom d'une autre lecture possible des « intentions » de l'auteur, il ne faut pas qu'elle apparaisse comme une interprétation subjective parmi d'autres, mais comme la seule « objective ». Parlant au nom de l'auteur, l'animateur doit être infaillible, investi de toute l'autorité de cet auteur.

Soulignons, pour en conclure sur cette « troisième phase », que c'est sans doute dans l'attitude hyperdirective qu'il est ici demandé de prendre à l'animateur, que se lit le mieux l'emprise de la conception bourgeoise de la culture — et de sa transmission — sur les appareils de « culture populaire » : rôle impérial de l'auteur, place centrale de l'œuvre, imposition d'un sens « objectif » aux spectateurs : tout cela constitue un *noyau dur* qui ne doit pas être remis en question. C'est cela *au minimum* que l'animateur doit faire passer, *inculquer* aux spectateurs. La discussion, la recherche communes sont possibles *autour* de ce noyau, mais ne doivent pas l'entamer. C'est sa *permanence*, de séance en séance, qui assurera la cohésion de l'appareil.

25. C'est par là qu'il eût fallu commencer — et c'est bien ce qu'on doit attendre de la « culture populaire » : qu'elle « mette en relation avec ce que le public sait, connaît ou vit ». Qu'elle « développe l'esprit critique ». Mais non seulement ce « temps de critique " externe " » arrive tard dans le déroulement de la séance — mais il arrive *après* la phase contraignante d'inculcation *du* sens du film. Non seulement le principal est donné comme secondaire (« critique externe = critique accessoire, extérieure, périphérique et, telle qu'elle est ici définie, à la limite anecdotique ; elle s'oppose donc défavorablement à la « critique interne » qui, elle, est déjà présentée comme rendant seule compte du sens du film), mais il intervient sans enjeu réel, alors que la partie est déjà pour l'essentiel jouée, puisque le sens de l'œuvre est censé être maintenant clair pour tous. L'aspect positif de cette directive est donc immédiatement réduit à peu de choses : l'expérience concrète des spectateurs ne sera mobilisée que, une fois de plus, pour faire mousser l'œuvre, la « faire apprécier ».

D'autre part, on peut se demander même à quelle expérience concrète des spectateurs on veut s'adresser, puisque la recommandation « habituer à situer le milieu social » leur dénie implicitement toute expérience de classe.

25. *4e phase : faire apprécier l'œuvre.*
Buts :
— Mettre le film en relation avec l'expérience des membres du groupe. Développer l'esprit critique. Habituer à situer dans le temps, l'espace, le milieu social.
Après ce premier temps de critique « externe » (mise en relation du sujet du film avec ce que le public sait, connaît, ou vit), passer à :

26. On ne reste en effet pas longtemps dans le « dehors » : de nouveau, on « passe à » la « critique interne », qui a besoin d'une « phase » supplémentaire pour se développer, pénétrer mieux l'œuvre. Non seulement « ce que l'auteur dit », les moyens qu'il emploie à le dire. La distinction entre « sujet » et « contenu » étant traitée par la suite (*cf.* 30), relevons seulement le vague (confortable) de la formule « faire apprécier les rapports entre l'œuvre et la vie » : l'œuvre, les spectateurs savent maintenant ce qu'elle est, et ce qu'elle dit (en gros). Mais « la vie » ? Laquelle ? La vie qui sert de référent au film ? La vie des spectateurs ?

26. Temps de critique « interne » : ce que l'auteur dit, et « comment » il l'exprime, lui donne sa vérité.
Lier la signification de l'œuvre aux moyens employés par l'auteur (ton, langage, style). Distinguer, par l'analyse des moyens, le « sujet » et le « contenu » du film. Apprécier les rapports entre l'œuvre d'art et la vie.

27. Cette comparaison serait bienvenue si sa portée n'était aussitôt (prudemment) limitée. D'abord d'intervenir comme l'un des « moyens de faire apprécier l'œuvre » : tournée vers le jugement esthétique et non pas vers la perspective d'une utilisation de l'œuvre en rapport avec les « problèmes de la vie quotidienne ». La vie sert l'œuvre, et non l'inverse. Ensuite, cette comparaison porte davantage sur la crédibilité ou la vraisemblance du film, *au niveau statistique*, que sur la pertinence même des problèmes qu'il expose.

27. *Moyens :*
— Comparer les problèmes retenus à la fin de la 3e phase à ceux qui se posent dans la vie quotidienne. Les situations fictives qui nous sont présentées sont-elles fréquentes, rares, locales ?

28. Aspect positif : l'entrée en force dans le débat des référents du film. Ainsi que les précisions (dispensées par l'animateur) ou les expériences vécues (des spectateurs, qui implicitement sont censés ne pas disposer de points de vue d'ensemble sur ces questions, mais de seules connaissances empiriques) qui permettront de mieux les éclairer. Mais aussitôt, une fois de plus, l'accent est mis sur la « vérité de l'œuvre » : les problèmes ne sont pas là pour eux-mêmes, il s'agit uniquement de les convoquer pour délivrer un certificat d'authenticité au film. Quel que soit l'intérêt intrinsèque de ces problèmes, et leurs liens avec les expériences des spectateurs. Et donc (curieusement) le texte reste muet sur ce que devrait faire l'animateur si, d'aventure, cette confrontation entre le film et son « dehors » (auquel appartiennent les expériences vécues des spectateurs) tournait au détriment du premier. Qui faudrait-il croire, puisque c'est en termes de « fidélité » que la question est posée ? On va voir que la « vérité des problèmes » n'est pas dans les problèmes mais, de toute façon, dans le film.

28. Situer les problèmes dans leur cadre historique, géographique, social, économique, en apportant éventuellement dans ces domaines les connaissances précises qui permettront de faire apprécier la vérité de l'œuvre (cette partie demande à être soigneusement préparée ; on peut faire appel à des témoignages vécus).

29. Faire relever par le public ce qui, dans le langage, la technique de l'auteur, restitue « la vérité des problèmes soulevés » (comment, par quels moyens les situations sont-elles restituées).

29. Précisément, on nous le dit : cette « vérité des problèmes » est avant tout une question de « style », de « technique ». Autrement dit, les référents n'étaient vraiment là que pour la frime, puisque ce n'est pas à eux, mais au « langage » du film, de déterminer cette « vérité ». Ici, la confusion est complète entre « vraisemblance » et « vérité ». Pour qu'ils soient « vrais », il suffit que les problèmes soulevés par le film aient un référent (une « correspondance » dans le réel) et qu'ils soient « restitués » avec réalisme (le terme n'est pas mentionné, mais constamment impliqué). Ainsi, cette « vérité des problèmes » devient davantage une question de formes (que de fond), ce qui épargne à l'animateur de devoir se lancer dans une analyse effective (et nécessairement politique ou politisable) de ces problèmes. S'il est juste de prendre en compte le niveau des signifiants du film, et d'interroger notamment leur pertinence à la problématique d'ensemble, on voit quel tour de passe-passe cela peut favoriser : laisser de côté ce que mettent en jeu les problèmes (et dans le film aussi bien) pour se concentrer sur la véracité de leur représentation. Ce qui revient à écarter (une fois encore) la question de *l'utilité* (pour le spectateur) de cette représentation : la « vérité des problèmes » devient un objet de contemplation, non un outil de connaissance ou un moyen d'appropriation du réel. A la limite : le ciné-club s'occupe de savoir comment cette « vérité » est rendue, et non de ce dont elle rend compte.

30. Faire préciser ce qu'on entend par la « vérité » des problèmes soulevés. C'est l'occasion de distinguer le *sujet* du film (l'anecdote et la série de problèmes qu'elle véhicule) de son *contenu réel*. Faire sentir l'idéologie implicite de l'œuvre, en insistant non sur le sujet mais sur la *manière* dont le metteur en scène a traité ce sujet (ce n'est pas parce qu'un film fait voir des chômeurs qu'il est automatiquement intéressant, « engagé » ; le fait même que la situation soit présentée objectivement n'en fait pas automatiquement une œuvre d'art).

30. Paragraphe important et, pour l'animateur comme pour son conseilleur, passage dangereux : il va y être question (enfin) de politique, d'idéologie, d'engagement. Voyons cela en détail.

De nouveau, le texte revient à la charge pour « préciser ce qu'on entend par la " vérité " des problèmes soulevés » : c'est donc à la fois que le point est incontournable et que les approches précédemment proposées n'en étaient pas suffisantes. Mais, de nouveau, à peine reposée, il recouvre cette question par une autre (distinction entre « sujet » et « contenu ») qui, pour être également importante, ne peut tout à fait lui tenir lieu de réponse. Cette première substitution entame une série de glissements et de périphrases qui apparaissent comme autant de signes de la *gêne* de l'auteur du texte : il ne peut éviter, par la problématique même dans laquelle il se débat, de tourner sans cesse autour de questions et de formulations politiques — immanquables, dès lors qu'on désigne des problèmes ayant des référents dans la « vie quotidienne », — sans pour autant vouloir (ou oser) y toucher vraiment. D'où les détours :

1. Ces fameux « problèmes » (sur lesquels il s'agit toujours de faire la vérité) sont accolés, dans une parenthèse, à l'anecdote du film : et ainsi, subtilement minimisés.

2. Englobés, avec l'anecdote, sous le terme de « sujet », ils se voient opposer le « contenu réel » du film : ainsi sont-ils rejetés du côté des apparences.

3. La distinction sujet/contenu met justement en jeu le discours idéologique du film (noter tout de même l'extrême prudence de la formulation : « *faire sentir* l'idéologie »). Mais ce pas en avant bute aussitôt sur l'ambiguïté du terme passe-partout de « manière ». Qu'est-ce que la « manière dont le metteur en scène a traité le sujet » ? Si l'on se rapporte à ce qui précède, ce semble être essentiellement « le style, le langage, la technique » : l'idéologie du film serait ainsi moins une question de sujet ou de thèmes que de formes. Mais si on s'appuie sur l'exemple qui est fourni (« ce n'est pas parce qu'un film fait voir des chômeurs qu'il est automatiquement intéressant, " engagé " »), il semble plutôt que « manière » renvoie à l'*attitude* du cinéaste par rapport à son sujet (et en dernière analyse, donc, à sa position de classe). L'ambiguïté est complète, d'autant que l'exemple censé concrétiser le problème ne fait que le redoubler : « intéressant » ? « engagé » ? Les deux notions, mises en apposition l'une de l'autre, ne sont pas égales,

n'emportent pas les mêmes connotations. « Engagé » (dont la mise entre guillemets, dans ce texte et dans ce contexte, est symptomatique de la résistance que le mot même rencontre) implique une prise de parti politique, alors que « intéressant » joue sur les deux tableaux de la forme et du fond. Et aussi : intéressant pour qui ? Engagé de quel côté ? Ce n'est pas précisé davantage. Au lecteur (animateur) de se débrouiller.

Cette ambiguïté, ces glissements ne sont à mon sens pas « accidentels ». Le texte est destiné, ne l'oublions pas, prioritairement aux animateurs culturels formés par *Peuple et Culture*. Parmi ces animateurs, nul doute qu'il y en ait qui soient, justement, « engagés ». Et comme le texte, lui, refuse clairement la politisation des animateurs, comme celle des débats et de la culture, il s'efforce de répondre par avance à leurs critiques en leur opposant une suite de véritables chicanes qui, tout en feignant de prendre le problème en compte, le désamorcent, le déplacent et s'emploient à souligner les « pièges » qu'il comporte. Tout le chapitre peut se résumer par une suite de mises en garde : « attention, les problèmes soulevés par le film ne sont pas le film », « attention, la vérité de ces problèmes n'est pas à chercher hors du film », « attention, l'anecdote n'est pas le contenu réel du film », etc. Et la plus belle : « Le fait même que la situation soit présentée objectivement n'en fait pas automatiquement une œuvre d'art. » Ce qui signifie : 1) que la majorité des films « engagés » ne présentent pas les choses « objectivement » (le fait *même*), ce qui les dévalue ; 2) que même si c'était le cas, il leur resterait à prouver qu'ils sont de dignes objets culturels.

A la pression politique sur et dans l'appareil, le texte résiste en appuyant sur l'aspect esthétique : il est clair que pour lui la qualité politique est toujours soumise à la qualité esthétique. Et que c'est celle-ci principalement que l'animateur doit faire ressortir. Aux questions politiques des spectateurs, il doit inlassablement répondre : et l'art ?

31. Ayant semé d'embûches la voie d'un « engagement » du débat, le texte se retourne maintenant contre les esthètes : l'animateur modèle, heureuse synthèse, ne doit tomber ni dans les simplifications politiques, ni dans les délires formalistes. Mais ce bon conseil, d'où vient-il ? Le texte applique-t-il lui-même ce qu'il prêche ? Quand un responsable d'appareil culturel vous recommande la règle d'or du « juste milieu », d'où se place-t-il pour tracer cette ligne de partage ? On peut lire ici, sous les recommandations impératives et les interdictions, un discours *positif :* c'est, en quelques mots, une véritable esthétique normative que brosse le texte. Laquelle ? Harmonie, plénitude, cohérence : nous ne sommes pas loin des canons du classicisme bourgeois. Prôner (et nommer « chefs-d'œuvre ») des films où « chaque moment est justifié », où le moindre événement signifiant relève d'une totalité cohérente, où l'harmonie règne entre les « intentions » et leur « mode d'expression », cela ne renvoie pas seulement à une conception de l'art, ou plutôt, cette conception de l'art renvoie à une conception du monde : équilibre, mesure, sérieux, ordre. Un monde — un art — sans contradictions, sans lutte, sans aberrations. Un monde tel que la bourgeoisie ne peut plus le penser politiquement, mais tel qu'elle peut encore le rêver esthétiquement. Et dont ses appareils culturels peuvent encore lui servir à diffuser l'image. De l'utilité des chefs-d'œuvre : l'ordre y règne toujours. Ce n'est pas tout : les référents du film étant sagement éloignés, le film fonctionne dans cette conception de façon purement autoréférentielle. « Chaque moment est justifié » : par quoi ? Par l'ensemble des moments. Le film se suffit à lui-même, il est sa propre justification. Mais n'est-ce pas là l'un des travers dénoncés par le texte ? L'esthétisme ?

31. Mettre en relation (ce n'est possible qu'au sujet des chefs-d'œuvre), la liaison harmonieuse entre des intentions et un mode d'expression dont chaque moment est justifié. Réduire au minimum les adjectifs caractérisant l'admiration non justifiée. Ne mentionner un travelling, un cadrage, un effet de lumière qu'en les rattachant à un ensemble cohérent, celui des significations (d'un plan, d'une séquence), telles qu'elles apparaissent au sein d'un style.

32. Le gâchis. Les œuvres « moyennes » (d'où vient cette échelle de valeurs ?) seraient critiquables du seul point de vue de leurs manques ou leurs excès formels :

32. Lorsque l'on a affaire à des œuvres « moyennes », dégager les bonnes intentions

mal traduites (dans les films de Cayatte par exemple) ou les morceaux de bravoure gratuits (certains « effets » de Vadim, de Chabrol, d'Autant-Lara).

nous parlions d'esthétisme. Le malheureux Cayatte (exemple obligé de bien des débats de ciné-club) se verra-t-il jamais reproché non sa « maladresse à traduire de bonnes intentions », mais ces « bonnes intentions » elles-mêmes, bien ou mal traduites ? Qu'importe en effet qu'il s'acharne vertueusement à « dénoncer » les imperfections ou les drames de conscience de notre société, si c'est pour en noyer un peu mieux les causes (la nature de classe bourgeoise de cette société) sous des flots de sentimentalisme et d'humanisme ? La « culture populaire » invite ici le public populaire à s'intéresser exclusivement au peu de talent d'un cinéaste qui, même sans talent du tout, n'en mystifie pas moins considérablement ce public populaire.

33. *Attitude de l'animateur.*
— Il provoque son public pour l'amener à la confrontation de l'œuvre avec la vie quotidienne.

33. On a vu (*cf.* 25) comment cette « confrontation » tourne court. Notons pourtant la formulation : l'« animateur *provoque* son public pour l'amener... », qui implique (c'est le moins qu'on puisse dire) un public complètement passif, mou, mort. Et passif à propos de quoi ? Du rapport du film qu'il est venu voir avec sa propre expérience vécue ! On s'étonnera quand même que le texte puisse ainsi imaginer des spectateurs moins mobilisés par les problèmes concrets qui ont une chance de les concerner que par les questions abstraites de la forme des films. C'est sans doute qu'il les préférerait ainsi. Et qu'il les fantasme ainsi.

34. Il apporte ou fait apporter les informations historiques, géographiques, économiques et sociales qui constituent des preuves de la vérité de l'œuvre.

34. *Cf.* 28 et 29. A ceci près, qu'il faut souligner, que cette directive et sa formulation sont infiniment plus simples et claires que ce n'était le cas plus haut. Il n'est plus question de la « vérité des problèmes soulevés », mais seulement d'« informations » susceptibles de confirmer la « vérité de l'œuvre ». Les référents ne sont plus là comme « problèmes », mais comme « preuves ». Plus que jamais, le seul problème et le seul enjeu, c'est l'œuvre.

35. Il attire l'attention des spectateurs sur les divers moments du film où la signification est directement liée à la technique.
— Il apporte des éléments de comparaison en choisissant des exemples dans d'autres domaines artistiques (comparer, par exemple, en peinture une Madone de Raphaël à une Vierge de l'imagerie saint-sulpicienne).

35. L'indispensable élargissement du champ des références reste, toujours, intraculturel. Mais surtout, l'illustration choisie laisse pantois : Saint-Sulpice contre Raphaël ! Et deux Madones ! Voilà ce qu'on propose à un animateur de culture populaire de donner en exemple de l'interaction du sujet et du style... La vocation bourgeoise de cette « culture populaire »-là éclate. Outre le retour du refoulé religieux (nous reviendrons sur la conception de l'animation culturelle comme « mission ») qui programme en grande partie l'idéologie d'associations comme « Peuple et Culture », on remarquera que « comparer » Raphaël à Saint-Sulpice, c'est enfermer les spectateurs dans les stéréotypes les plus éculés de la culture bourgeoise : mauvais goût/bon goût ; populaire/raffiné ; commerce/art, etc.

36. *5ᵉ phase : expliquer l'œuvre par l'auteur.*

36. Retour de l'auteur : la boucle se referme. Au départ de l'analyse du sens du film (*cf.* 19) comme l'autorité qui le garantissait, l'auteur intervient au terme de cette analyse, comme explication dernière. Avant l'auteur, rien n'est dit ; après lui, tout est dit. Loin de briser le cercle auteur-œuvre-auteur, les problèmes, les expériences des spectateurs n'ont été (rapidement) traversés que pour le resserrer, lui apporter de quoi se renforcer.

37. *Buts :*
— Rapprocher le réalisateur du public.
— Faire saisir le lien qui relie l'homme à l'œuvre.

37. Nous avons déjà analysé (*cf.* 19) cette place de médiateur et quasiment de prêtre assignée à l'animateur, entre les spectateurs présents et l'auteur absent (sinon dans son œuvre). Mais cet objectif (« rapprocher le réalisateur du public ») très crûment énoncé et dont la pertinence n'est même pas interrogée (cela va de soi), implique davantage. Que le réalisateur ne peut qu'être « loin » des spectateurs. Distance plus idéologique et sociale que physique, bien sûr. Le texte ne

postule donc en fait de réalisateurs que des demi-dieux : conception bourgeoise de l'artiste bourgeois. Un être à part, mystérieux, en marge de la société et en tout cas bien différent des spectateurs qui viennent le célébrer. Ce n'est pas seulement la mythologie cinéphilique qui joue ici, mais plus généralement la représentation (intéressée) que la culture bourgeoise a toujours (ou depuis fort longtemps) maintenue de la figure de ses artistes. Cela nous fait repérer un nouvel enjeu assigné aux appareils culturels bourgeois : diffuser, perpétuer cette image. Ce n'est pas seulement une forme de discussion, une conception de la culture, une esthétique que l'appareil s'emploie à inculquer : le respect du « créateur » aussi, pièce indispensable de l'édifice culturel. C'est pourquoi le souci de faire apparaître l'« homme » derrière l'œuvre, venant à cette place (celle de l'auteur comme cause et centre d'intérêt), nous semble plus en mesure d'escamoter les réels problèmes posés par le rapport œuvre/auteur (statut et pratique sociale de l'auteur ; conditions sociales de la production artistique ; être de classe et position de classe ; idéologie de la pratique spécifique ; question du « sujet », etc.) que de les faire avancer.

38. Renforcement de la circularité intraculturelle : ce sont d'autres films qui vont servir de référence, de *faux dehors* à celui débattu ; on reste dans le cinéma, on épuise les références cinéphiliques et surtout on les constitue comme plan du général par rapport au film particulier, comme *système* où se joue et se règle en dernière instance son intérêt.

39. *Moyens :*
— Comparer le film discuté à d'autres sur le même thème.

39. La constatation empirique que, « généralement » (mais que faire alors des exceptions ?), chaque œuvre est unilatérale et subjective, n'étant pas analysée dans le cadre d'une critique des idéologies et des pratiques qu'elles déterminent, laisse apparaître une conception de l'*objectif* comme multilatéralité, addition et mise côte à côte de l'éventail des points de vue subjectifs. Faire le tour des films traitant plus ou moins du même problème reviendrait à faire le tour du problème. Cette constatation a donc pour fonction de justifier la pratique des analogies cinéphiliques : d'une part, le caractère parcellaire du point de vue du film appelle son *complément* par les autres films ; d'autre part, ce caractère partiel et partial est le lot commun et fatal de tous les films. Il ne sera donc pas question d'anayser les limites du film en fonction des demandes des spectateurs ou de l'utilité du film pour eux, mais *dans l'abstrait*, comme la condition « naturelle » de tout film, — cette « fatalité » fermant finalement la porte à la critique.

39. Faire remarquer que chaque œuvre met généralement en valeur un seul aspect de la réalité qu'elle considère d'un seul point de vue.

40. La collection infinie des points de vue partiels a pour conséquence immédiate de mettre en place un réseau infini de « petites différences », de nuances et variations qui fourniront une matière inépuisable à la discussion érudite. Comparaisons sans enjeu. Etalage de savoir cinéphilique. Miroitement de contradictions bidons (« ressemblance des thèmes »/« différence des thèses »). L'objectif est bien de disperser aux quatre vents, d'atomiser définitivement les miettes d'analyse que le débat (tel qu'il est ici mené) aurait pu produire. De brouiller, littéralement, les pistes. Il y aura toujours un autre auteur, un autre film du même auteur qui décalera la question, la déplacera d'un millimètre, il y aura toujours « autre chose à dire ». La vérité (que d'ailleurs il ne s'agit même plus de « chercher ») est toujours éparpillée, multiple. On voit le rôle assigné à la cinéphilie dans cette conception du ciné-club : disperser l'attention, multiplier les cibles, vaporiser un nuage d'analogies sans principes, inorganisées et dissolvantes. C'est le rôle même du savoir culturel bourgeois : accumuler les références, les livrer dans le désordre souverain des « correspondances » à l'intérieur de l'histoire autonome de l'art.

40. Souligner, sous la ressemblance des thèmes, la différence des thèses, des tendances, des auteurs (ou du même auteur dans ses différentes œuvres).

41. Donner des indications sur la vie de l'auteur (dates de naissance et mort, nationalité, milieu de vie géographique et social, éducation, métiers pratiqués, engagements personnels, goûts, caractères, idées philosophiques).

41. Après l'éparpillement, l'hyper-concentration sur une biographie. Quelle est la logique de ce saut, du tour d'horizon à la fiche d'état civil ? En suscitant le déploiement des « petites différences », en insistant sur la « différence des thèses, des tendances, des auteurs » qui perce sous la « ressemblance des thèmes », l'animateur restitue en fait l'œuvre à « son » auteur. Par ce tour de piste intra-cinématographique, il aura prouvé que l'œuvre, bien que prise dans le réseau des correspondances, est *unique*. Et cette originalité, de n'être plus entièrement du côté des thèmes ou des formes (les ressemblances), dépend finalement de celle, entière, d'un individu. Le catalogue des faits biographiques joue comme dernière instance. La culture bourgeoise a tout intérêt (et elle ne s'en prive pas) à multiplier ce type de données biographiques, d'abord parce qu'elles confortent la position centrale de l'auteur, et surtout qu'elles font passer la description d'une « existence » pour son analyse. A quoi sert par exemple de mentionner le « milieu social, les métiers pratiqués, l'éducation, les engagements personnels » s'ils ne sont pas rattachés à la conjoncture historique et politique ? Ici, ils en sont au contraire prélevés, en deviennent les tenant-lieu. En fait, il s'agit d'aligner et de relier les faits biographiques pour que leur enchaînement passe pour une *causalité interne* capable de rendre compte de tous ses moments (de toutes les productions de l'auteur).

42. Préciser les dates des œuvres antérieures et postérieures à celle qui est discutée.

42. Que faire de ces chronologies, de ces filmographies ? Coupées de leurs dehors, elles ne peuvent que développer l'illusion d'une histoire autonome des œuvres d'un cinéaste à l'intérieur d'une histoire autonome du cinéma, d'une évolution linéaire d'une pratique dont chaque moment « s'explique » par *son* avant et *son* après, son « amont » et son « aval » (comme dit la critique révisionniste — *cf.* Lebel et Fieschi).

43. *Attitude de l'animateur :*

— Il adopte le ton d'un critique historique qui explique une œuvre de l'« extérieur », en montrant ce qu'est l'homme qui l'a engendrée (souci de donner au public des éléments objectifs d'« explication »).

— Il s'est documenté, a rassemblé et choisi des déclarations de l'auteur, des extraits d'études et de critiques.

43. Belle condensation. 1) L'animateur « adopte le ton d'un critique historique » : il ne parle plus au nom de l'auteur, mais au nom de l'histoire de l'auteur. Le « ton » peut être différent, le rôle est identique. 2) Ce « critique historique » explique « de l'extérieur » : comment ? En montrant l'homme au fond de l'œuvre. Est-ce cela la critique « externe » ? Donner des « éléments objectifs d'explication » qui sont... ceux de « l'homme qui a *engendré* l'œuvre » ? Voilà un dehors qui ne mène pas bien loin — qui reste toujours dans le « vrai dedans » de l'œuvre, dans l'intimité de son enfantement.

44. *6e phase : orienter vers d'autres œuvres.*

Buts :

— Prolonger l'effet du club en suscitant un effort culturel personnel.

Moyens :

— Indiquer les titres de livres, de films, d'émissions, traitant des mêmes problèmes ou réalisés sur les mêmes thèmes dans des perspectives différentes.

— Exposer des livres, articles de journaux, photos, objets.

— Distribuer un tract indiquant les titres de livres ou films complémentaires, avec quelques phrases significatives extraites de l'œuvre discutée.

Attitude de l'animateur :

— Il est essentiellement pratique et informatif. Il prête des livres, donne des renseignements précis : adresses de

44. On l'a déjà noté, l'institution culturelle doit veiller à sa propre reproduction, assurer le renouvellement de la « demande » qui la fait tourner : d'où l'importance de susciter et de programmer cette « demande » en insistant sur les « suites » de la séance, le fait qu'elle est toujours incomplète et qu'il faudra d'autres séances, d'autres œuvres, d'autres « efforts » que ceux du ciné-club lui-même. Une fois encore, les questions de la fonction et de la nature de cette « culture » qui doit essaimer en chaque spectateur ne sont pas posées. Il suffit qu'il y ait toujours plus de culture. C'est dans son propre accroissement que la culture trouve sa justification. Et en effet la culture bourgeoise, qui se pense et se fait penser comme « la » culture, ne peut affronter ces questions. Elle évacue la question « quelle culture ? », puisqu'elle se donne pour « la » culture ; elle vide de sens la question « pour qui ? », puisqu'elle y répond par avance en se donnant comme universelle : « pour tous ». Il est donc clair que, pour les responsables et les animateurs de la « culture populaire », ne pas se poser ni poser aux spectateurs ces questions fondamentales, c'est épouser le point de vue de la culture bourgeoise, leur apporter les mêmes réponses qu'elle, faire et diffuser de la « culture populaire bourgeoise ». Il ne suffit pas de s'intituler organisation de « culture populaire » et de recruter ses animateurs et ses consommateurs parmi les masses popu-

laires pour se démarquer des organisations et des conceptions culturelles bourgeoises.

D'autre part, ce travail complexe d'information auquel le texte convie l'animateur, n'est-il pas privé d'enjeu, dès lors que ces informations ne sont pas centrées sur les besoins ni les questions du spectateur, mais sur le film lui-même et son entour culturel ? Le film est installé comme question *à la place* des questions des masses.

libraires ou d'éditeurs, adresses des salles où sont projetés des films complémentaires.

45. La conclusion rebrasse les principaux thèmes du texte :

— Place de « maître » de l'animateur : il *doit* (« c'est à lui de » : pas aux spectateurs) à son tour *justifier sa fonction* en synthétisant et concluant la discussion.

— Souci de la reproduction de l'appareil : l'animateur doit (même si la question n'est pas posée : « directement ou indirectement ») « justifier l'ensemble de la séance ».

— Place centrale de l'œuvre : « elle apporte » toujours quelque chose, et c'est ce qu'elle apporte qui justifie la séance, et non, par exemple, ce que les spectateurs auraient pu apprendre les uns des autres (animateur compris).

— Description du travail culturel sous le seul angle de son élargissement (germination et maturation de « la » culture en chaque spectateur).

Deux éléments à relever pourtant :

1) Le paragraphe sur la fatigabilité des spectateurs, qui constitue (à part le terme « populaire » dont on a apprécié le caractère peu opérant) la seule indication du texte sur l'insertion sociale des spectateurs. Ce sont des travailleurs. Ce qui reste, tout de même, un peu imprécis. Mais si ce sont des travailleurs déjà fatigués par leur journée de travail, la question alors aurait dû se poser de l'utilité pour eux de consacrer trois heures supplémentaires à une activité culturelle, et donc la question de l'articulation de cette activité avec leurs besoins et même leurs urgences et leurs luttes. Et à cette question il aurait fallu répondre autrement que par la mention vague à souhait d'un « enrichissement » ou d'un « divertissement ».

2) La fin du texte vise à rassurer l'animateur (toujours déçu de débats « toujours imparfaits » — pour lui tout au moins), à prévenir par avance son découragement ou sa désillusion. Il faut en effet reproduire aussi l'animateur. Et la crainte perce ici qu'il ne finisse par se lasser de ce rôle de serviteur modèle de l'Œuvre, de l'Auteur, de la Culture, dans lequel l'institution veut l'enfermer. On le prévient donc charitablement que le réel ne correspondra pas toujours à ses prévisions. Que c'est une « bataille » qu'il doit mener. Mais bataille contre qui ? Qui sont, « sur le terrain », les adversaires ? Eh bien ! ce sont les spectateurs concrets. Ceux qui vont prendre en défaut son discours. Ceux qui vont déranger ses plans les mieux préparés. Qui, par leurs « remarques imprévues, naïves et subtiles », risquent de le désarçonner. Et comment doit-il, « sur le terrain », se comporter face à eux ? Cela dépend. Avec les « spectateurs sans préjugés » (les spectateurs modèles, sans doute, que fantasme le texte et à travers lui l'appareil), on lui conseille « souplesse et compréhension ». Traitement auquel les autres, les spectateurs « à préjugés » (politiques, sans doute ?), n'ont visiblement pas droit. A l'animateur d'être assez clairvoyant pour faire le tri, et assez ferme pour écarter les trouble-fête.

Jean-Louis Comolli.

45. *Conclusion de la séance.* C'est à l'animateur de tirer rapidement la conclusion de la séance. Il résume les débats et en dégage les points essentiels. Il justifie l'ensemble de la séance en répondant (directement ou non) à la question : « Que nous a apporté la projection du film ? » (il peut s'agir d'un enrichissement ou d'un simple divertissement). Comme la présentation, la conclusion sera brève ; l'heure est tardive, et la complexité ou la vivacité des débats fatiguent rapidement le spectateur qui le plus souvent vient au ciné-club après une journée de travail. Mais les prolongements d'une séance de ciné-club sont imprévisibles : discussions à la sortie, discussions à la maison, réflexions personnelles viennent soutenir, à l'insu de l'animateur, des débats que celui-ci jugera toujours imparfaits, parce qu'il aura dû les écourter, parce qu'il n'aura pu utiliser tous les documents soigneusement préparés, parce qu'il n'aura pas suivi rigoureusement le plan de discussion prévu. Chacun sait que les batailles ne sont pas gagnées sur les cartes mais sur le terrain, et si l'animateur doit être capable de « tout » prévoir, il doit aussi faire preuve de souplesse et de compréhension pour modifier et s'adapter sur place, en fonction précisément de la remarque imprévue, naïve ou subtile, du spectateur sans préjugés.

Les **Cahiers du Cinéma** sont en vente régulièrement, entre autres dans les librairies suivantes :

A PARIS :

Les joueurs de A, 9, rue des Lions (4e).

La Joie de lire, 40, rue Saint-Séverin (5e).

La Commune, 28, rue Geoffroy-Saint-Hilaire (5e).

Librairie du Haut-Pas, 7, rue des Ursulines (5e).

Lire-Elire, 16, rue de Santeuil (5e).

Librairie Nouvelle, 1, rue des Fossés-Saint-Jacques (5e).

Le Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts (6e).

La Hune, 170, boulevard Saint-Germain (6e).

Le Coupe-Papier, 19, rue de l'Odéon (6e).

Brentano's Odéon, 113, bd Saint-Germain (6e).

Contacts, 24, rue du Colisée (8e).

L'Etincelle, 92, rue Oberkampf (11e).

Tschann, 84, boulevard Montparnasse (14e).

Volume 31, 31, avenue Mac-Mahon (17e).

EN PROVINCE :

ANNECY : **Le Rouge et le Noir, 55 bis,** rue Carnot.

BAYONNE : **Librairie Port-Neuf,** 28, rue Port-Neuf.

BESANÇON : **Librairie Camponovo,** 50, Grande Rue.

BORDEAUX : **Mimesis, 5 bis,** rue de Grassi.

DIJON : **Librairie de l'Université,** 17, rue de la Liberté.

ENGHIEN-LES-BAINS : **La Caravelle,** 36, rue du Départ.

GRENOBLE : **Les Yeux Fertiles,** 7, rue de la République.

GRENOBLE : **Librairie de l'Université,** 2, square des Postes.

LILLE : **L'Œil ouvert,** 56, rue de Cambrai.

LILLE : **Librairie Eugène Pottier,** 36, rue de la Clef.

LIMOGES : **La Gartempe,** 25, place de la République.

LYON : **Librairie Les Canuts,** 33, rue René-Leynaud (1er).

MARSEILLE : **Lire,** 16, rue Sainte (1er).

MARSEILLE : **La Touriale,** 211, boulevard de la Libération (4e).

MARSEILLE : **Librairie Universitaire des Allées,** 142, La Canebière.

METZ : **Librairie Paul Even,** 1, rue Ambroise-Thomas.

MONTPELLIER : **La Découverte,** 18, rue de l'Université.

MONTPELLIER : **Rayon du Livre marxiste,** 34, rue des Etuves.

NANTES : **Librairie 71,** 29, rue Jean-Jaurès.

RENNES : **Les Nourritures terrestres,** 19, rue Hoche.

RENNES : **Le Monde en marche,** 37, rue Vasselot.

TOURS : **Librairie Franco-Anglaise,** 22, rue du Commerce.

A L'ETRANGER :

ALLEMAGNE (République Fédérale)
Abaton-Kino, von Melle Park 17 - HAMBURG 13.

ARGENTINE
Librairie Galatea, Viamonte 564, BUENOS-AIRES.

CANADA
Verdi Cinéma, 5380 St. Laurent, MONTREAL 151, Québec.
Cine-Books, 692A Yonge Street, TORONTO 5, Ontario.

DANEMARK
Husets Bogcafé, Magstraede 12 - 1024 KOBENHAVN.

ITALIE
Libreria Parolini, Via Ugo Bassi 41 - BOLOGNA.

PORTUGAL
Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4 - LISBONNE.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

240 (juillet-août)
Le « Groupe Dziga-Vertov », 2
« Vent d'Est » « Pravda »
La critique et « Tout va bien »
Les aventures de l'Idée, 1 (« Intolérance »)

241 (septembre-octobre)
Intervention à Avignon : « Cinéma et luttes de classe ».
Jean-Louis Comolli : Quelle parole ? (Technique et idéologie, 6)
Pascal Kané : Sur deux films « progressistes »,
(L'Affaire Mattei, La Classe ouvrière va au Paradis.)
Pierre Baudry : Les aventures de l'Idée *(Sur Intolérance, 2)*
D Huillet et J. M. Straub : *Leçons d'histoire* (scénario d'après
« Les Affaires de M. Jules César » de Bertolt Brecht

242 - 243 (novembre-décembre 72, janvier 73)
Quelles sont nos tâches sur le front culturel ?
Groupe Lou Sin :
Combattons le révisionnisme dans la culture
Avignon 72 :
Débat sur *En renvoyant le dieu de la peste*
Débat sur *Soyons tout*
Entretien avec Serge Le Péron

244 (février-mars 73)
Groupe 1 : animation culturelle.
L'animateur, l'appareil, les masses.
A propos du rôle des animateurs de ciné-clubs
Le cinéma dans la société capitaliste.
D'abord enquêter, 1.
Groupe 3 : les acquis théoriques.
Sur *Family Life*, sur *Beau Masque*.
Groupe 4 : le Héros Positif.
bilan des critiques de la plate-forme.

245-246, avril-mai-juin 1973
Les luttes dans la conjoncture.
Animation culturelle : problèmes d'une stratégie.
Les M.J.C. : bilan d'un travail, analyse des statuts.
D'abord enquêter, 2.
Le cinéma, arme de propagande communiste.
Critique des positions du
« Mouvement de Juin 1971 ».
Critiques : Au nom du Père, Viol en première page,
Etat de siège, Français, si vous saviez.